قراءات

(.. ما هذا الحرص على حياة تعيسة دنيئة لا تملكونها ساعة ، ما هذا الحرص على الراحة الموهومة وحياتكم كلها تعب ونصب ؟ هل لكم في هذا الصبر فخر أو لكم عليه أجر ؟)

(.. ما هذا التفاوت بين افرادكم ، وقد خلقكم ربكم أكفاء في البنية ، أكفاء في القوة ، أكفاء في الطبيعة ، أكفاء في الحاجات ؟)

(.. الم يخلقكم الله احرارا لا يثقلكم غير النور والنسيم ، فابيتم الا ان تحملوا على عواتقكم ظلم الضعفاء وقهر الاقوياء ؟)

(.. ليس بين صغيركم وكبيركم غير برزخ من الوهم ، ولو درى الصغير بوهمه ، العاجز بوهمه ، ما في نفس الكبير من الخوف منه لزال الاشكال وقضي الامر الذي فيه تختلفون ومنه تشتقون ..)

(.. اجدادكم ينامون الآن في قبورهم مستوين اعزاء ، وانتم احياء ، معوجة رقابكم ، أذلاء . البهائم تود لو تنتصب قاماتها ، وأنتم من كثرة الخضوع كادت تصير أيديكم قوائم . النبات يطلب العلو ، وانتم تطلبون الانخفاض . لفظتكم الارض لتكونوا على ظهرها وانتم حريصون على أن تنغرسوا في جوفها ، فان كانت هذه بغيتكم فاصبروا قليلا لتناموا فيها طويلا ..)

عبد الرحمن الكواكبي

(.. ان كانت المظالم غلت أيديكم وضيقت انفاسكم حتى صغرت نفوسكم ، وهانت عليكم هذه الحياة ، وأصبحت لا تساوي عندكم الجد والجهد ، وامسيتم لا تبالون أتعيشون أم تموتون ؟ فهلا تخبروني لماذا تحكمون فيكم الظالمين حتى في الموت ؟ أليس لكم من الخيار أن تموتوا كما تشاؤون ، لا كما يشاء الظالمون ؟ هل سلب الاستبداد ارادتكم حتى في الموت ..)

(.. الهرب من الموت موت وطلب الموت حياة ..)

عبد الرحمن الكواكبي

من كتاب (طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد)

٨
في سيكولوجية الأمثال العربية
- ٦ -

جورج صدقني

٥ / ١٥ — ذكرنا أن صيغة (الفعل الماضي) هي الصيغة الأثيرة المفضلة في المثل العربي بين الأفعال (١) ، وقلنا إن ورود الفعل بصيغة الماضي حالة ينفرد بها المثل العربي دون غيره ، على مانعلم . وشرحنا الدلالة السيكولوجية لهذه الظاهرة الفريدة . غير أن هذا لايعني أن الفعل في المثل العربي لايرد الا بصيغة الماضي ، فقد قلنا أيضاً إنه كثيراً مايرد بصيغة المضارع ، وقليلا مايرد بصيغة الأمر (أو النهي) .

(١) انظر مقالاتنا السابقة في الاعداد : ١٩٩ — ٢٠٠ — ٢٠٢ — ٢٠٤ — ٢٠٨ — ٢١٠ — ٢١٣ من مجلة « المعرفة » .

والدلالة السيكولوجية للأمر والنهي (بصرف النظر عن طريقة إعراب الفعل في صيغة النهي بحسب قواعد اللغة العربية ، فان النهي ، في الحقيقة ، من حيث المعنى ، هو أمر سلبي ، أمر بالامتناع أو الكف عن فعل معين) في الأمثال تقع على النقيض من دلالة الفعل الماضي . إن الفعل الماضي في المثل العربي يدل على أن واقعاً معيناً قد سما إلى مرتبة المثل الأعلى . فالمثل العربي بهذه الصيغة ليس حكمة ، وليس دعوة إلى الحكمة ، إنه انبهارٌ أمام بهاء الواقع المتسامي ، وقصة تهز النفس من الأعماق ، وتستنهض الهمم ، وتبشر بقدرة الانسان على الارتقاء في مراتب الكمال . إنه خبر يقول لنا ماهو كائن. أما المثل القائم على الأمر والنهي فإنه حكم مبرم يهبط علينا من فوق ، يلزمنا بالقيام بفعل من الأفعال ، أو يمنعنا من القيام به. إنه أمر مطلق ، مثل الأمر الأخلاقي المطلق في فلسفة الفيلسوف الألماني (كانت). أو هو أشبه بوصايا الله العشر (لاتقتل ، لاتسرق ، لاتزن ، احترم أباك وأمك ... الخ) تفرضه على الارادة الانسانية إرادة كلية تخاطبه من وراء الغيب . بعبارة أخرى إن المثل القائم على الأمر والنهي لايخبرنا عما هو كائن ، بل يدلنا على مايجب أن يكون . واذا كان المثل القائم على الفعل الماضي يمثل امتلاء النفس وغناها ببلوغها المثل الأعلى ، فان المثل القائم على الأمر والنهي — على النقيض من ذلك — يمثل دعوة قسرية من الأعالي ، ونداء فوقياً إلى الانسان للالتزام بالقاعدة المطلقة ،

والانصياع لمشيئة خفية . المثل بصيغة الماضي تعبير عن نفس كبيرة منتصرة مملوءة زهواً وكبرياء ، أما المثل القائم على الأمر والنهي فهو تعبير عن صغار النفس تتلقى التقريع من علٍ ، إنه أنموذج المثل الأعلى المفارق (Transcendant) ، الذي تنفصله عن الواقع هوة سحيقة .

١/١٥/٥— إن الأمثال العربية بصيغة الأمر والنهي قليلة نسبياً ، مما يوحي بأن هذه الصيغة ليست صيغة المثل العربي الأثيرة ، أو الأصيلة . ومع ذلك ، فان الأمر والنهي في عدد كبير من هذه الأمثال ليس مقصوداً بذاته ، وانما هو في الأصل قول جرى على لسان بعضهم في حادثة أو قصة معينة ، فجرى مجرى الأمثال . أي أن التمثل بالمثل في هذه الحالة لايصرف المعنى إلى الأمر والنهي ، بمقدار ما يصرفه إلى المعنى في القصة الأصلية . ونورد في مايلي عدداً من هذه الأمثال ذوات القصص (دون أن نسرد قصة كل منها) والتي ينصرف معناها إلى قصتها لا إلى الأمر والنهي : إياكِ أعني واسمعي ياجارة . أحدُ حماريك فازجري . إنك بعد في العزاز فقُم . أنتِ الأمير فطلقي أو راجعي . أنت لها ، فكن ذا مِرّة . أمر فاتك ، فارتحل شاتك . إياك والبغي ، فانه عقال النصر . إياك والسآمة في طلب الأمور ، فتقذفك الرجال خلف أعقابها . تغافل ، كأنك واسطي . جاورينا واخبرينا . جرّبي ، تقليه ، حسبك من شرٍ سماعه . حسبك من غنىً شبع وري . دع عنك

نهياً صيح في حجراته . دع القطاينم . ذقه تغتبط . زدهم أعتزاً . إسع بجدك لابكدك . سر عنك . أصبح ليل . ضحً رويداً . قودوه بي باركاً . لم تفاتي ، فهاتي . لاتعلم اليتيم البكاء . لاتجزعن من سنّة أنت سرتها . محسنة فهيلي . مصّي مصيصاً . أنجُ ، ولا إخالك ناجياً . أنجُ سعد ، فقد هلك سعيد . يابعضي دع بعضاً . يا إبلي عودي إلى مبركك . حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق . رب كلمة تقول لصاحبها دعني . تخرّسي يانفسُ ، لامخرس لك . امسك عليك نفقتك . ملكتَ فاسجح . دع الشر يعبر . اتبع الفرس لجامها والناقة زمامها. تضرع إلى الطبيب قبل أن تمرض . ياعاقد ، اذكر حلا . ياطبيب ، طِبَّ نفسك .

وعلى سبيل مزيد من توضيح الفكرة التي عرضناها نقول إن فعل الأمر (اسمعي) في المثل « اياكِ أعني واسمعي ياجارة » ، رغم وروده لفظاً ، فانه لايقدم ولا يؤخر في المعنى الذي قصد اليه المثل . ذلك أن معنى المثل هو : « أنتِ المعنيّة » . أما معنى «أنتِ الأمير ،فطلقي أو راجعي» ، فهو : الأمر بين يديك ، أو : لك حرية الاختيار . ومعنى « قودوه بي باركاً » هو : أنا في غاية الارتياح لما أنا فيه . ومعنى « لاتعلم اليتيم البكاء » هو : أنت لاتستطيع تعليم اليتيم البكاء ، فهو بذلك أعلم . وهكذا نجد أن معنى الأمر (أو النهي) غير مقصود بذاته رغم وروده لفظاً .

٥/١٥/٢ — من هذا القبيل أيضاً أمثال ترد بصيغة الأمر والنهي ؛ ومعناها لاينصرف إلى الأمر ولا إلى النهي ، لأن لكل منها قصة أيضاً ، بدليل ورود اسم علم فيها . ومن هذه الأمثال : برّز (عمانُ) فلا تُمارِ . حدّث عن (معنٍ) ولا حرج . خذ من (جذعٍ) ما أعطاك . خذه ولو بقرطي (مارية) . اسق أخاك (النمري) . إسق (رقاش) إنها سقاية . شاكه (أبا يسار) . اقتلوني و (مالكاً) . اكتب (شريحاً) فارساً مستميتاً . لاتسقط على (أبي حبال) .

٥/١٥/٣— ومن هذه الأمثال أيضاً أمثال يرد الفعل فيها بصيغة الأمر (أو النهي) لفظاً ، ولكل مثل منها معنى خاص مختلف عن غيره ، لايتصل من قريب أو بعيد بمعنى الأمر والنهي . هذه الأمثال أصبحت أقرب إلى أن تكون صيغة ثابتة للتعبير (Exression) تقطعت صلاتها بأصولها التاريخية ، حتى تكاد لاتعرف في كثير من الأحيان أصل هذه الصيغة في التعبير . من ذلك المثل القائل : تيسي جَعار ، ومعناه : كذّبتَ . ومثله المثل القائل : إخمعي وتيسي . ومن هذا القبيل المثل القائل : ، أُخسُ فَذُق ، وهو تعبير عن الشماتة . وكذلك المثل القائل : اذهبي ، فلا أنده سربك ، ومعناه : انت طالق . وفي معنى الحث على الاستعداد لأمر من الأمور المثل القائل : جدّع له جزاميزك . وفي معنى السخرية والازدراء وما اليهما الأمثلة التالية : خالف تذكر (وله قصة أيضاً) . خامري أمّ عامر . خلا لك الجو فبيضي واصفري . أدني حماريك

فازجري.روغي جعّار،وانظري أين المفر.وفي الدعاء والتمني المثل القائل : كن حلماً كنهُ . وفي الرجاء : لاتيبس الثرى بيني وبينك . وفي كتمان السر : اجعله في وعاء غير سَرِب . وفي الاستعداد لما تخفيه الأيام : خذ الأمر بقوابله . وفي نصرة الاخوان : أعن أخاك ولو بالصوت . وفي الاغضاء عن هناتهم وهفواتهم : أقيلوا ذوي الهيئات (أو الهنات) عثراتهم . وفي التحذير : لاتكن أقرب العيرين إلى السهم. ويجري مجرى هذه الصيغ التعبيرية الأمثال التالية : تشددي تنفرجي . تلبّدي تصيدي . تلمس أعشاشك. درّي دُبَس . سوري سوار . شمرّ واتزر ، والبس جلد النمر . شمرّ ذيلا ، وادّرع ليلا . اشتدي زيم . صمّي صمام . صُرّي واحلبي . ضربه ضربة ابنة اقعدي وقومي . اطرقي وميشي . عيثي جعار . فيحي فياح . قد شمرّت عن ساقها فشمرّي . إقلب قلاب . اقصدي تصيدي . ليس هذا بعشّك فادرجي ، وليس عليك نسجه ، فاسحب وجرّ . لاتعظيني وتعظعظي . نقّي نقيقك ، فما أنت إلا حبارى . هذا أوان شدكم ، فشدّوا . هذا أوان الشدّ فاشتدي زيم . سبّح يغبرّوا . أعز الحديث للخطيب الأول . أفق قبل أن يحفر ثراك . اقصد بذرعك . برّق لمن لايعرفك . أرني غيثاً أزد فيه . سر ، وقمرٌ لك . طاطىء بحرك . لاتسأل عن مصارع قوم ذهبت أموالهم . لاتبق إلا على نفسك . أمهلني (أو مهلا) فواق ناقة . تحمدّي يانفس ، لاحامد لك . توقري يازلزة . نطعّم تطعّم.)

أمرعتَ (أو اعشبتَ) فأنزل . أَمِه (أي أسرج ، أو أعدّ) لك الويل فقد ضلّ الجمل . دع امرءاً وما اختار . ردّ الحجر من حيث جاءك . اعط القوس باريها . أكرمتَ فارتبط .

٥/١٥/٤ — وفي بعض الأحوال يرد الأمر في المثل العربي زائداً عن الحاجة ، أي أنك تستطيع أن تحذفه تماماً فلا يخل بالمعنى . من ذلك المثل القائل : إياك أعني واسمعي ياجارة . وكذلك المثل القائل : إذا سمعت بسُرى القين ، فاعلم أنه مصبح . وفي أحوال أخرى تجده محذوفاً بالفعل ، أي مضمراً ، كما هو الأمر في المثل القائل : جارك الادنى ، لابعلك الأقصى .

٥/١٥/٥ — وفي كثير من الأحيان يرد الأمر (أو النهي) في المثل العربي بصيغة شرطية ، أي بصيغة أبعد مماتكون عن الصيغة المطلقة في الأمر والنهي . وفي أغلب الأحيان تكون صيغة الشرط صريحة واضحة ، وتكون في بعض الأحيان مضمرة . من هذه الأمثال :

إن كنت بي تشدّ أزرك ، فأرخه . إذا عزّ أخوك ، فهُن . إن ضجّ فزده وقراً (أو ثقلا) . إن أعيا فزده نَوطاً . إذا سمعت الرجل يقول فيك من الخير ماليس فيك ، فلا تأمن أن يقول فيك من الشر ماليس فيك . إذا اتخذتم عند رجل يداً ، فانسَوها . إذا ضربت فأوجع ، واذا زجرت فأسمع ، إن لم تغلب ، فاخلب ؛

إذا نزا بك الشر فاقعد به . إذا كان لك أكثري ، فتجافَ لي عن أيسري . إذا كويت فأنضج ، واذا مضغت فأدقق. إذا أخذت عملا فقع فيه ، فانما خيبته توقيه . إذا حزّ أخوك فكل . إذا كنت في قوم فاحلب في إنائهم . إذا تكلمت بليل فاخفض ، واذا تكلمت نهاراً فانفض . إذا قام جناة الشرّ فاقعد . إذا كنت مناطحاً فناطح بذوات القرون . إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فلتذبح . إذا أتاك أحد الخصمين قد فقئت عينه ، فلا تقضِ له حتى يأتيك خصمه ، فلعله قد فقئت عيناه جميعاً . إن كنت كذوباً ، فكن ذكوراً . إذا اشتريت فاذكر السوق . إن كنتِ الحالبة فاستغزري . إن كنتِ حبلى فلدي غلاماً . إنك ريان ، فلا تعجل بشربك (معنى الشرط مضمر) . إن كنت ناصري ، فغيِّب شخصك عني . إذا لم تُسمع ، فألمع ، أبدأهم بالصراخ يفروا (المعنى إذا بدأتهم) . تطأطألها تخطئك (أي إذا تطأطأت) . أترك الشر يترككك (إذا تركت) . اتبع السيئة الحسنة ، تمحها (اذا اتبعت). تناسَ مساوي الإخوان ، يدم لك ودّهم (إذا تناسيت). جوّع كلبك يتبعك (إذا جوّعت) . إسمح ، يسمح لك (إذا سمحت) . أضيء لي ، أكدح لك (إذا أضئت) . عش رجباً ، تر عجباً (إذا عشت) . عش ، تر مالم تر (إذا عشت) . أقلل طعامك ، تحمد منامك (إذا أقللت). أكذب النفس إذا حدثتها ، إكدح لي ، أكدح لك (إذا كدحت) . كن مربياً ، واغترب (معنى الشرط مضمر) .

كن بريئاً ، واقترب (مثله) . لأين ، إذا عزَّك من نخاشن .

وهناك أمثلة أخرى الأوامر فيها شرطية ، غير أن الشرط فيها مضمر ، أو هو أقل صراحة ووضوحاً . من هذه الأمثال : أحسن ، وأنت معانٌ (أي إذا أحسنت ، فأنت معانٌ) . سبّني واصدق (أي بشرط أن تصدق) . لاتأكل حتى تطير عصافير نفسك (أي إلا إذا طارت) . لاتغزُ إلا بغلام قد غزا (إلا بشرط) . لاتأمن الأحمق وبيده السيف (إذا كان بيده السيف) . لاتنهَ عن خلق وتأتي مثله (إذا كنت تأتي) . جاور ملكاً أو بحراً (إذا جاورت فجاور . . .) أرسل حكيماً ولا توصه (إذا كان الرسول حكيماً . . .) .

٥/١٥/٦ — يبقى عدد ضئيل من الأمثال العربية بصيغة الأمر أو النهي ، والأمر والنهي فيها يردان على نحو مطلق ، من هذه الأمثال :

إياك والبغي فانه عقال النصر (قاله الخليفة الأمين) . دع الشر يعبر (قاله الخليفة المأمون) . إياك وما يُعتذَر منه . إياك وأن يضرب لسانك عنقك . إياك وعقيلة الملح . إياك وأعراض الرجال . إياك وقتيل العصا . بقِّ نعليك ، وابذل قدميك . إتق الله في جنب أخيك ، ولا تقدح قدميك . إتق الله في جنب أخيك ، ولا تقدح في ساقه . حافظ على الصديق ، ولو في الحريق . احترس من العين ،

فوالله لهي أنمّ عليك من اللسان . خذ حقك في عفاف ، وافياً أو غير واف . خالص المؤمن وخالق الفاجر . دع الكذب حيث ترى أنه ينفعك فانه يضرك ، وعليك بالصدق حيث ترى أنه يضرُّك فانهينفعك . أرقبالبيتمنراقبه. استّر عورة أخيك لما يعلمه فيك . اسمع ممن لايجد منك بداً . إشترّ لنفسك وللسوق . أعطِ أخاك تمرة ، فان أبى فجمرة . أكثر من الصديق ، فانك على العدو قادر . كن وصي نفسك . كن وسطاً ، وامشِ جانباً . لاتفشّي سرّك إلى أمة ، ولا تبل على أكمة . لاتكره سخط من رضاه الجور . لاتلم أخاك ، واحمد ربّاً عافاك . لاتبطر صاحبك ذرعه . لاتهرف بما لاتعرف . لاتقتنِ من كلب سوء جرواً . لاتدخل بين العصا ولحائها . لاتكذبن ولا تشبهنّ . لاتحي البيض وتقتل الفراخ . لاتلبسنّ بيقين شكاً .

واذا القينا نظرة سريعة على هذه الأمثال ، فاننا لابد أن نشعر بالبون الشاسع بينها وبين كل ما أوردناه من أمثال من قبل– في هذه المقالة وفي المقالات التي سبقتها – فكأننا ننتقل من عالم إلى عالم مختلف كل الاختلاف . لقد ولى زمن « البلاغة الايجاز » ، وجاء زمن الإطناب : دع الكذب حيث ترى أنه ينفعك فانه يضرك ، وعليك بالصدق حيث ترى أنه يضرك فانه ينفعك . وجاء زمان السجع : خذ حقك في عفاف ، وافياً أو غير واف . حافظ على الصديق ولو في الحريق . لاتفشِ سرّك إلى أمة ، ولاتبل

على أكمة . أعط أخاك تمرة ، فان أبى فجمرة ، لاتلم أخاك ، واحمد ربآ عافاك . بقّ نعليك ، وابذل قدميك . وجاء زمان النصائح والمواعظ الأخلاقية : إياك وأعراض الرجال . إياك وما يُعتَذر منه . ليس النصائح والمواعظ الأخلاقية وحسب ، بل جاء زمان الأنانية والمنفعة الشخصية ، زمان استر عورة أخيك ، ليس لأنه أخاك ، بل « خوفاً من الفضيحة » ، لأنه يعرف عوراتك . لقد سقط الإخاء إلى الدرك الأسفل ، ولذلك : أعط أخاك تمرة ، فان أبى فجمرة . جاء زمان الانسحاب من الحياة العامة ، وعدم التدخل في شؤون الآخرين : زمان لاتدخل بين بين العصا ولحائها . كن وسطاً ، وامشِ جانباً ، زمان البراغماتية ، والخوف ، والاحتياط للمصالح الخاصة في المستقبل : اشتر لنفسك وللسوق (أي مايمكن أن تتاجر به) . زمان التفسخ بالاغضاء على الذل والمهانة : لاتكره سخط من رضاه الجور ! ! والفرق بين (لاتكره) وبين (اقنع ، أو اقبل) فرق دقيق كالشعرة . إنه انقلاب أخلاقي كامل ينقلنا من زمان معاينة المثل الأعلى في الجود والكرم ، والانبهار أمام بهائه ، إلى زمان الحض على البخل والتقتير : بقّ نعليك ، وابذل قدميك .

هذه الأمثال من زمان آخر بالتأكيد ، لأن العقلية التي أملتها نابعة من عقلية هي نقيض العقلية الكامنة وراء ماسبق أن عرضناه من الأمثال العربية . ورغم أن ماقمنا

به من تحليل يكفي وحده للبرهان على أن الأمثال الواردة في هذه الفقرة من عصر متأخر ، فاننا نشير — زيادة في التأكيد — إلى أن المثل القائل : « إياك والبغي ، فانه عقال النصر » يعود إلى العصر العباسي ، وهو قول للخليفة الأمين وجه به صاحب جيش من جيوشه . وإلى العصر العباسي أيضاً يرجع المثل القائل : « دع الشر يعبر » ، فهو قول للخليفة المأمون .

ولنا عزاء في هذه الأمثال أنها قليلة ، لاتعدو أن تكون نقطة في بحر الأمثال العربية . إنها لاتمثل عنفوان النفس العربية ، بل تمثل بدايات عصر الانحدار العربي الطويل ، لذلك فان بينها وبين أمثال (العامة) في عصرنا شبهاً كبيراً . أليس المثل الشعبي القائل : « الإيد اللي ما بتقدر تعضها ، بوسها وأدعي عليها بالكسر(١) » ترجمة لروح المثل القائل : « أعط أخاك تمرة ، فان أبى فجمرة » ؟ والمثل العامي القائل : « إمش الحيط الحيط ، وقول ياربي السترة »(٢) أليس ترجمة للمثل القائل : « كن وسطاً ، وامش جانباً » ، أو لروح المثل القائل : « دع الشر يعبر »؟ إن لنا عودة إلى أمثال (العامة) الدارجة لكي نقيم موازنة بينها وبين الأمثال العربية القديمة .

٥/١٥/٧ — واذا كانت صيغة الفعل الماضي أثيرة وشائعة في الأمثال

(١) أي « قبل اليد التي لا تستطيع ان تعضها ، وادع لها بالكسر » .
(٢) أي « امش محاذيا للجدار ، وقل يارب أسألك الستر » .

العربية ، فاننا لم نعثر بين الأمثال الأجنبية على مثل واحد يرد الفعل فيه بصيغة الماضي . ورغم أن المجال لايتسع لدراسة معمقة في هذا الجانب ، فانه من المفيد أن نشير إلى أن الأمثال الفرنسية — على سبيل المثال — ليس فيها مثل واحد ، على قدر مانعلم ، بصيغة الماضي ، في حين أنها كثيراً ماتلجأ إلى صيغة الأمر ، أو صيغة « الوجوب » أو صيغة « عدم الوجوب » . وسنكتفي بايراد مثال واحد على كل حالة من هذه الحالات الثلاث : فمن الأمثال التي تنطبق على الحالة الأولى المثل القائل : « تجنّب مواطن الريبة » (١) . ومن الأمثال على الحالة الثانية المثل القائل : « يجب على المرء أن يدير لسانه في فمه سبع مرات قبل أن يتكلم »(٢) . ومن الأمثال على الحالة الثالثة المثل القائل : « لايجب على المرء أن يقطع في شيء »(٣) . وغير هذا كثير .

واذا كان لجوء المثل العربي إلى صيغة الأمر أو صيغة الوجوب (أو عدم الوجوب) حالة استثنائية إلى حد ما ، فان لجوء المثل الفرنسي إلى هذه الصيغ هو الحالة الطبيعية ولا سيما اذا علمنا أن من بين الأسماء التي تطلق على المثل في اللغة الفرنسية اسم (Dicton) . وهذه الكلمة

---

(١) **Dans le Doute , Abstiens - Toi .**

(٢) **Il faut tourner sa langue sept fois Dans sa Bouche Avant De parler .**

(٣) **Il Ne faut jurer De rien .**

مشتقة من كلمة (Dictum) اللاتينية . ومن هذه الكلمة اللاتينية اشتقت كلمتان فرنسيتان : فعل (Dictee)، ومعناه (أملى) واسم ، (Distér) ، ومعناه (إملاء) . وهذا يعني أن الذهن الفرنسي يرى في المثل قاعدة مملاة مفروضة تتصف بالقسر والوجوب . فليس بدعاً ، بعد هذا كله ، أن تكون صيغة الأمر والوجوب صيغة شائعة في المثل الفرنسي .

٥ / ١٦ — ذكرنا من قبل أن لكل مثل عربي قديم قصة (راجع الفقرة ١/٥) ، وأشرنا إلى أن خاصة « الفعل الماضي » متفرعة من ذلك (راجع الفقرة ٧/٥) . على أن للمثل العربي خاصة فرعية أخرى ، تعد دليلاً على واقعية المثل العربي القديم ، وبرهاناً على أنه مستخلص في الأصل من قصة أو حادثة . هذه الخاصة الفرعية الجديدة هي ورود أسماء الأعلام في الأمثال العربية ، سواء كانت هذه الأسماء تشير إلى إنسان أو موضع ، أو حيوان أو قبيلة ، أو نهر . ونورد في مايلي عدداً يسيراً جداً من هذه الأمثال ، التي قوامها الاسم العلم. بيدين ماأوردها زائدة . تذكرت ريّا صبياً فبكت . وأهل عمرٍو قد أضلّوه . نام عصام ساعة الرحيل . نجوت وأرهنتهم مالكاً. ما أمامة من هند ؟ لافتى إلا عمرو بن تقن. ياويلي رآني ربيعة . بسالمٍ كانت الوقعة . لعلني مضلل كعامر . ليت حفصة من رجال أم عاصم . ذليل من يذلله خذام . في كل أرض سعد بن زيد . من مال جعدٍ وجعدٌ غير محمود . عادت لعترها لميس . جاء بصحيفة المتلمس.

تسمع بالمعيدي خير من أن تراه . لايبرّك مثل مالك . شنشنة أعرفها من أخزم . في نظم سيفك ماترى يالُقيم . أينما أوجّه ألقَ سعداً . إن مع اليوم غداً يامسعدة . سهمك يامروان لي شبيع . كل فضلٍ من أبي كعب دَرّك . كارهاً يطحن «كيْسان» . ماوراءك ياعصام؟ مالي ذنب إلاّ ذنب صخر . لاعطر بعد « عروس» . من يطع عريباً يمس غريباً . أنا منه فالج بن خلاوة . بينهم عطر « منشِم » . أسعدٌ أم سُعَيد ؟ صفقة لم يشهدها « حاطب » . علقت بثعلبة العلوق . عجلت بخارجة العَجول . أعرب عن ضميره الفارسي . لايشقى بقعقاع جليس . محا السيف ماقال « ابن دارة » أجمعا . نفس عصامٍ سوّدت عصاماً . وافق شنّ طبقة . سدّ ابن بيضٍ الطريق (أو السبيل) .

هذا في أسماء الأعلام الدالة على الإنسان . وفي أسماء القبائل وما إليها نذكر : بكل وادٍ أثر من ثعلبة . بكل وادٍ بنو سعد . أحاديث طسمٍ وأحلامها . ذهبوا أيدي سبأ . لايدرى أسعد الله أكثر أم جزام . وفي أسماء الحيوان نذكر : دون « غُلَيّان » خرط القتاد . ذلّ بعد شماسه «اليعفور» . ياضلّ مانجري به « العصا» . يجري « بُليق » « ويُذَمّ » . وفي أسماء المواقع نذكر : قد وقع بينهم حرب داحس والغبراء . مايوم حليمة بسرّ . وفي أسماء المواضع نذكر : تركت عوفاً في مغاني الأصرم . حتى يجيء نشيط من مرو . لاحرّ بوادي عوف . أخذوا طريق العُنصلين . إياك وصحراء الإهالة . ببقّة صرم الأمر . تمرد مارد وعزّ الأبلق . من دخل

ظفار حمرّ (أي تكلم الحميرية). تخطى إليّ شُبيثاً والأحَص .
ماحللت بطن تبالة لتحرم الأضياف . من يردّ الفرات عن دراجه ؟

وهذا دون أن نعود إلى ذكر الكثير من الأمثال ، التي فيها أسماءالأعلام، ذكرناها شواهد على جوانب أخرى من هذه الدراسة من قبل في فقرات سابقة .

الفلسفة وتاريخ الفلسفة

تيسير شيخ الأرض

مقدمة

يميل الانسان في هذه الفترة التاريخية ، الى التساؤل عن حقيقة الفلسفة ؛ ولاسيما ان روح العصر اتجهت اتجاها علميا ، وعدت كل ماليس علما امرا مشكوكا فيه . وهذا يدفعنا ـ نحن انفسنا ـ الى ان نتساءل التساؤل ذاته ؛ ولكن ، لا من حيث خلع القيمة الاولى على العلم ؛ بل من حيث الفحص عن قيمة الفلسفة ، كما عرفناها من خلال تاريخها ، ومحاولة فهمها فهماً جديداً ، في حال تزعزع قيمتها التقليدية .

لاشك ان مثل هذا المشروع يتطلب بحثا طويلا متشعبا ، لا يمكن لمقال مثل الذي نحن بصدد كتابته ، ان يوفيه حقه . ولكن ما يشفع لنا بكتابة ما نكتبه ، هو ان جل ما كتبناه سان لم نقل كله ـ يدور حول هذا الموضوع بالذات ؛ وان الرجوع اليه ، يمكن ان يلقي ضوءا ساطعا على ما نخطه في هذا المقال . ولهذا ، لابد لنا من ان نخلص ههنا الى بعض المسائل التي نريد معالجتها ؛ لنضعها امام عيني القارىء ؛ ولتكون دليله في منعرجات الطرق ، التي سنسلكها ، لبلوغ غايتنا .

والحقيقة ، ان هناك رأيا اصبح شائعا ، وهو ان التفكير الانساني قبل اليونان ، كان تفكيرا اسطوريا او لاهوتيا ، او نفعيا ؛ وان الفلسفة تدين بوجودها الى الشعب اليوناني ، الذي كان مبدعها وواضع اسسها ، ومفصل مسائلها ، ومحدد منهج التفكير فيها ؛ وان التفكير الانساني ـ سواء اكان في الشرق ام الغرب ـ مدين لليونان بخير ما فيه . لهذا ،

لابد لنا من الوقوف لحظة عند هذا الراي ؛ لنسبر غوره ، ونستجلي حقيقته ، ونرى ابعاده ، مستشهدين بآراء الباحثين الغربيين انفسهم ، الذين عاشوا في اجواء الثقافة والفلسفة الغربيتين ؛ وحاولوا ان يحددوا بدراساتهم الدائبة الصابرة ، حقيقة التصيب الذي اسهمت به الفلسفة اليونانية في الفلسفة الغربية . وعندئذ ، يحق لنا ان ننتقل الى التساؤل عن حقيقة الفلسفة ، والكيفية التي ينبغي لنا ان نفهمها بها ؛ لنرى ما اذا كانت الفلسفة اليونانية ــ والفلسفات التي اتت على اعقابها ــ تتلاءم مع هذا الفهم . وهذا يعني ، انه لابد لنا من تحديد « موضوع » الفلسفة ومنهجها ؛ لنرى الى أيّ حد كان ما اتى به اليونان ــ والامم الاخرى من بعدهم ــ منسجما مع « الموضوع » الحقيقي للفلسفة . وبذلك نكون قدمنا تصورنا الحقيقي للفلسفة « موضوعا » ومنهجا ؛ واستطعنا في ضوئه ، ان نرد ما للشرق للشرق ، وما لليونان لليونان ، وما للغرب للغرب .

ــ ١ ــ

كانت الفلسفة وما تزال متفتحة الابواب لكل طارق ، يرتادها من يشاء ، ويقحم على « موضوعها » ما يشاء ؛ بل يمكننا ان نقول : انها لم تكن ذات موضوع ؛ لانها كانت تتسع لكل موضوع . وهذا جعلها هدف اهتمام كل صاحب اهتمام ، كائنا ما يكون هذا الاهتمام . والحقيقة ، فالفلاسفة لم يكونوا كلهم ذوي اهتمامات واحدة ، بل كانوا ينطلقون من اهتماماتهم الخاصة ، لامتحانها في ضوء جديد من التفكير ، كانوا يطلقون عليه اسم الفلسفة . وقد ادى هذا الموضوع الى نتيجتين خطيرتين :

اولا ــ ان امّ الناس الفلسفة من كل اختصاص ؛ وكل منهم يحاول ان يجد لاختصاصه سندا في الفلسفة . وقد كان هذا منذ اقدم عصور الفلسفة في بلاد اليونان ؛ واستمر في العصور الحديثة ايضـا . والحقيقـة ، ان امتزاج الرياضيات باللاهوت الذي بـدأ بفيثاغورس ، كان الصفة المميزة للفلسفة الدينية في بلاد اليونان ، وفي العصور الوسطى، وفي العصور الحديثة حتى كنط . بل لقد كانت الاورفية قبل فيثاغورس ، شبيهة بالاديان السرية الاسيوية . لقد كان هناك التحام صميمي بين الدين والفكر ؛ وبين الطموح الاخلاقي والاعجاب المنطقي ، بما هو امر ابدي ، لدى افلاطون والقديس اوغسطين وتوما الاكويني وديكارت واسبينوزا وليبنز ؛ وهو التحام انحدر من فيثاغورس ؛ وهو يميز اللاهوت العقلي الاوربي من صوفية آسيا التي هي اكثر مباشرة(١) .

---

(١) برترندرسل : تاريخ الفلسفة الغربية A History of western philosophy ص ٥٦ ، منشورات جورج الن واولون ، لندن ، الطبعة الثالثة ، ١٩٤٨ .

بيد ان الامر كان اشمل من ذلك ايضا ؛ فقد كان كثيرون من الفلاسفة يفدون عليها من اكثر الانظمة الفكرية اختلافا ، مثل التاريخ والادب والفن والعلم والرياضيات والدين والسياسة الخ ... وهذا ما اشار اليه اميل بريهيه ، حينما قال : « اذا شاء تاريخ الفلسفة ان يكون تاريخا أمينا ، لم يكن ما بامكانه ان يكون التاريخ المجرد للافكار والمذاهب ، منفصلة عن مقاصد اصحابها ، وعن الجو الاخلاقي والاجتماعي الذي نشأت فيه . فمن المستحيل علينا ان ننكر ، انه كان للفلسفة في مختلف العصور ، مكان مختلف في ما يمكننا ان ندعوه النظام العقلي للعصر . ففي خلال التاريخ ، نجد فلاسفة كانوا علماء على الخصوص . وهناك آخرون كانوا مصلحين اجتماعيين قبل كل شيء ؛ مثل اوغست كونت ؛ ومعلمي اخلاق ، مثل الفلاسفة الرواقيين ؛ ومبشرين ، مثل الكلبيين . ان بينهم متاملين منعزلين ومحترفين للفكر النظري ، مثل ديكارت وكنط ، الى جانب اناس يتطلعون الى تاثير عملي مباشر ، مثل فولتير(٢) » .

ثانيا ـ ان اصبحت الفلسفة اداة تبشير ديني وسياسي واجتماعي ؛ فاستخدمها نبلاء الرومان وسيلة لتوجيه الضمائر ؛ واتخذتها الفرق الاسلامية اداة للدعوة الى ما تؤمن به ، في سبيل الوثوب الى السلطة ؛ وجعلتها المسيحية في العصر الوسيط خادمة للدين ؛ واراد منها الموسوعيون ان تصبح وسيلة للحد من الظلم والطغيان ؛ وشهرها كارل ماركس سيفا مصلتا على الاقطاع وراس المال . والحقيقة ، فالفلاسفة لم يكونوا يختلفون فقط من جراء امزجتهم الشخصية ؛ بل من جراء ما يتطلبه المجتمع منهم ، في كل عصر ، أيضا . لقد كانوا ـ على حد تعبير بريهيه ـ يطلبون اشياء مختلفة من الفلسفة ؛ فكانت حينا بعد حين تبشيرية او نقدية او مذهبية : فالنبيل الروماني كان يبحث عن موجه لضميره ؛ وبابوات القرن الثالث عشر كانوا يرون في تعليم الفلسفة في جامعة باريس ، وسيلة لتوطيد دعائم المسيحية ؛ والموسوعيون كانوا يريدون أن يضعوا حدا لظلم قوى الماضي(٣)

وهذا وذاك يعنيان ان الفلسفة ليست ذات موضوع ؛ اذا شئنا ان نفهم بكلمة موضوع شيئا محددا تمام التحديد . ولهذا ، كان من المنطقي لاميل بريهيه ، ان يستنتج من هذه المقومات ، النتيجة التالية ، يقول : « وهذا يعني ، انه لا يمكن للفلسفة ان تنفصل عن بقية الحياة الروحية ، التي تعبر عن نفسها أيضا ، بالعلوم ، او الدين ، او الفن ،

---

(٢) اميل بريهيه : تاريخ الفلسفة Histoire de la philosophie ، المجلد الاول ، المدخل ص ٨ ، منشورات الـ ، باريس ١٩٤٣ .

(٣) المصدر المذكور ، ص ٩ .

او الحياة الاخلاقية ، او الاجتماعية . فالفيلسوف يدخل في حسابه القيم الروحية في عصره جميعا ، في سبيل تجنيدها ، او نقدها ، او تطورها . انه ما من فلسفة حيث لا نجد جهدا من اجل ترتيب القيم في سلم تصاعدي(٤) » .

والحقيقة ، انه لا يمكن للفلسفة – كما يقول بريهيه – ان تنفصل عن بقية الحياة الروحية . فهذه نتيجة نتقبلها ، بشرط ان يكون فهمه للحياة الروحية مثل فهمنا لها اولا ، وان يكون قوله انها لا تنفصل عن الفلسفة ، مثل قولنا ، ثانيا . ولهذا ، لابد لنا هنا من نبسط رأينا في هاتين النقطتين . اننا نفهم بالحياة الروحية جملة المسائل الفكرية والعاطفية والنزوعية التي تتعلق بـ « موضوع » الفلسفة ؛ لان الحياة الروحية – في رأينا – ليست قائمة بذاتها ، بمعزل عن هذا « الموضوع » ؛ بل هي وليدة موضوعات هي اجزاء في هذا « الموضوع » . وبديهي ان بريهيه لا يفهم الحياة الروحية هذا الفهم ؛ لانه كما يتضح من كلامه ، يرى ان الفلسفة طريقة تعبر بها الحياة الروحية عن نفسها ؛ الى جانب طرائق اخرى تعبر بها عن نفسها على نحو مخالف ؛ مثل العلوم ، او الدين ، او الفن ، او الحياة الاخلاقية ، او الاجتماعية . وفي هذا يقوم الاختلاف بيننا : فالفلسفة هي جملة الحياة الروحية ؛ على حين ان العلم والدين والفن والاخلاق والاجتماع هي اجزاء من الحياة الروحية ؛ وذلك لان موضوعات هذه ، اجزاء من « موضوع » تلك . ولهذا كانت علاقة هذه الانظمة الفكرية بالفلسفة علاقة تضمنية ؛ ويجب علينا ان لا ننظر اليها ، الا من خلال هذه العلاقة فقط ؛ وهي تدخل في نطاق علاقة الاجزاء بالكل الذي هي اجزاؤه .

ولكن ، اذا كنا نخالف بريهيه هذه المخالفة ؛ فلاشك اننا سنخالفه في النتيجة الثانية التي رتبها على النتيجة الاولى . يقول : « واذن ، سيكون الشغل الشاغل لمؤرخ الفلسفة ، ان يبقى على احتكاك بالتاريخ السياسي العام وتاريخ الانظمة الفكرية كلها ؛ وهو ابعد ما يكون عن ان ينبغي الى عزل الفلسفة بما هي صناعة منفصلة عن الانظمة الاخرى(٥) » .

لاشك ان هذا الكلام مقبول بالنسبة الى تاريخ الفلسفة ، كما أرخ له بريهيه . بيد اننا لا نستطيع تقبله ، بعد ان حددنا للفلسفة « موضوعها » الذي كانت تفتقده حتى الآن . والحقيقة ، لقد كان هناك خلط شنيع بين « موضوع » الفلسفة ومسائلها ؛ وكان المعتقد ان هذه المسائل هي « موضوع » الفلسفة ذاته . اما نحن فقد رأينا ، ان « موضوع »

---

(٤) المصدر المذكور ، ص ١٠ .

(٥) المصدر المذكور ، ص ١١ .

الفلسفة هو الكل ، وهو ثابت لا يتغير ، على الرغم من تغير اجزائه ؛ وان مسائلها – وهي الموضوعات الجزئية المرتبطة بها – هي التي تتغير بما هي موضوعات ، وتتغير ايضا بحسب اهتمامات الناس الفكرية المختلفة في مختلف بيئاتهم وعصورهم .

لهذا ، لابد لنا من ان نضيف بهذا الصدد ، ان التاريخ السياسي العام وتاريخ الانظمة الفكرية ، انما يتعلقان بهذه المسائل ، لا بـ « موضوع » الفلسفة . وهذا يعني ، انه ليس من واجب الفيلسوف – بما هو فيلسوف – ان يبحث في الدين والاخلاق والفن والمجتمع الخ ... فهذه مباحث جزئية لا علاقة له بها بما هي كذلك ؛ وان تكن تتعلق بها مثل تعلق الجزء بالكل . وهذا يعني ، ان الفلسفة – بما هي فلسفة – يمكن عزلها عن الانظمة الفكرية بما هي انظمة جزئية قائمة بذاتها نظما ؛ وان يكن لا يمكن عزلها عنها بما هي الاصل الذي ينبعث منه .

والحقيقة ، فالفيلسوف – بما هو فيلسوف – من شانه ان يعنى بـ « الكل » ؛ لان الكل هو « موضوع » الفلسفة . واذا كانت الاجزاء متضمنة حتما في الكل ، فيجب عليه ان لا يتعدى علاقة الكل باجزائه ؛ والا اصبح عالما ولاهوتيا واخلاقيا الخ ... صحيح ان الفلسفة يمكن ان تكون اساسا لكل ذلك ؛ ولكنها ليست شيئا من ذلك : انها علم الحقيقة الكلية ؛ وبما هي علم الحقيقة الكلية ، هي اساس الحقائق الجزئية جميعا . ولكنها تقف عند هذا الاساس لا تتعداه ؛ لان تعديه يعني اختلاطها بالعلوم الجزئية ، وفقدانها بالتالي لما يميزها .

– ٢ –

ولكن ، من أين أتتنا الفلسفة ؟

يرى ديوجين اللائرسي ، ان كلمة « فلسفة » يونانية من ابداع فيثاغورس ؛ فقد كان اول من دعا نفسه فيلسوفا في محادثاته مع ليون طاغية السوفيانيين . وقد رأى انه ما من انسان حكيم ؛ وان الحكمة امتياز الهي . ويردف ديوجين قائلا : « والواقع ،ان هذا النظام الفكري كان يدعى قبله « حكمة » ، وكان من يحترفه يدعى « حكيما » ؛ اذا كان يتمتع بروح غنية وسامية . اما الفيلسوف فهو خلافا لذلك ، انسان يسعى الى بلوغ الحكمة(٦) » .

---

(٦) ديوجين اللائرسي : حياة الفلاسفة الاجلاء ومذاهبهم وحكمهم Vie , dosrimes et Sentenees des philosophes illustres ، ج١ ، ص ٢ – ٤٢ ، منشورات غارنيه وفلاماريون ، باريس ١٩٦٥ .

وهكذا يتضح ان اصل كلمة « فلسفة » يوناني . ولكن ، هل يدل هذا على أن أصل الفلسفة ذاتها ــ بما هي نظام فكري ــ يوناني ؟ هذا هو المشهور ؛ حتى ان الكثيرين من مؤرخي الفلسفة يعدون هذا الراي نهائي لا يقبل المناقشة . وعلى الرغم من ذلك ، قام بعض المستشرقين في العصور الحديثة ، يناقشون هذا الراي ، معتمدين في ذلك على آراء قديمة في هذا الصدد .

بيد أن ديوجين اللائرسي يرى ان الفلسفة بدأت خارج بلاد اليونان . وهو يعزو هذا الرأي الى ارسطو وسوتيون ، فيقول : « غالبا ما زعم الزاعمون ان الفلسفة نشأت في البلاد الاجنبية . فارسطو (كتاب السحر) وسوتيون (الانساب ؛ الكتاب الثالث عشر) يقولان ان المجوس في فارس ، والكلدانيين في بابل وآشور ، والحكماء العراة في الهند ، والمدعوين بالدويدين والسمنوتيين لدى الكلتيين والغاليين ، كانوا خالقيها . ويذكرون ان اوخوس كان فينيقيا ، وزاموكلسس كان تراقيا ، واطلس كان ليبيا . اما المصريون فكانوا من جانبهم يدعون ان هيفايستوس ــ مبدع مبادىء الفلسفة التي كان الكهنة يعلمونها ــ كان ابنا للنيل(٧) » .

اذا تاملنا هذا الكلام ، وجدنا انه يعزو نشأة الفلسفة الى غير اليونانيين ؛ وهو يعتمد على كتاب لارسطو نعتقد انه منحول . ومهما يكن من امر ، فهو يشير الى ان هذا الراي كان شائعا في عصر ديوجين اللائرسي . بيد ان ديوجين هذا لم يكن هو ذاته من الآخذين به ؛ لانه كان يعتقد ان اليونانيين كانوا مبدعي الفلسفة . وبهذا الصدد ، فهو يعقب على الراي السابق قائلا : « ولكن هؤلاء الكتاب جميعا يخطئون عن جهل ؛ حينما ينسبون الى الاجانب مبدعات اليونان الخاصة بهم ؛ لان اليونان لم يؤدوا الى ميلاد الفلسفة فقط ؛ بل ادوا الى ميلاد الجنس البشري كله(٨) » .

ويكفينا هذا الادعاء العريض ، حتى نشك بالتفكير الموضوعي عند ديوجين ؛ وندرك انه وليد تعصب لليونان ، وقصر كل عظيم عليهم ؛ ولاسيما اذا عرفنا ان قضايا العلم والفكر والثقافة هي نتاج البشرية كلها ، في كل عصر وكل مكان ، وليست مقتصرة على شعب من الشعوب . ولكن ، لنتابعه في تفكيره . يقول : « فلنفكر في ذلك ؛ ففي اثينا ولد موسيوس ؛ وفي طيبة ولد لينوس . وقد كان موسيوس بن اوموليوس ، بحسب التقاليد ، من وضع

(٧) ديوجين اللائرسي : المصدر المذكور ، ج١ ، ص ٣٩ .

(٨) ديوجين اللائرسي : المصدر المذكور ، ج١ ، ص ٣٩ .

اول بحث في انساب الآلهة ، واول بحث عن الكرة الارضية . لقد كان اول من اثبت ان الكل ينشأ عن الواحد ، ويتحول الى الواحد(٩) ... » . « ... اما لينوس من جانبه ، فكان ابن هرمس وربة الفن اورانيا . وقد الف علما لنشأة الكون ، ووصف دورة الشمس ودورة القمر ، وتولد الحيوان والنبات . ويقول انكساغوراس الذي يستلهمه ايضا : لقد خلقت الاشياء جميعا في وقت واحد ؛ وانتظم العالم حينما انضافت الروح الى المادة ... واذن ، فاليونان هم الذين خلقوا الفلسفة التي لا يبدو جرسها غريبا ، مع ذلك(١٠) » .

واذا نحن سلمنا بأن كلمة « فلسفة » ذات اصل يوناني ، استنادا الى اشتقاقها اللغوي ؛ لم يعين تسليمنا هذا ، ان اصل الفلسفة ذاتها يوناني . لهذا لابد لنا من التساؤل عن موسيوس ولينوس من يكونان ؟ انهما عند التحقيق شاعران اسطوريان . وهذا وحده كاف لاسقاط دعوى ديوجين ؛ فما بالك اذا اضفنا الى دعواه ان اليونان ادوا الى ميلاد الجنس البشري كله ؟!

ولكنه لابد لنا من ان نعترف ، بان الشك في كلام ديوجين لا يعني ان اليونان لم يكونوا مبدعي الفلسفة . والحقيقة ، انه لم يكن في تلك العصور شيء اسمه يونان ، كما نعرفه بمفهومنا الحديث ؛ وانما كانت هناك امم مختلفة ، اشتركت معا ، في الحرب والسلم ، في انشاء حضارة مشتركة . وبهذا الصدد ، يقول بول ماسون اورسيل ، وهو احد المتخصصين في الفكر الشرقي ، ما يلي : « حينما نعزو الى هذه الوقائع كل معناها ، تتبدى لنا مسالة النزاع حول العلاقات بين الشرق واليونان ، بكل تفاصيلها ، في ضوء جديد . فاذا قيل ان هذا الهليني « السابق على سقراط » او ذاك قد اجتاز مصر او كابادوقيا ، كنا بازاء معطى ربما كان اسطوريا ؛ ولكنه ، على كل حال ، صغير جدا ، امام اليقين الكبير بان شعوب الشرق جميعا ، كانوا يعيشون في بيئة مشتركة ... لقد كان وطن هذه الهلينية غير البسيطة ، بل المختلطة ، في آسيا على الاقل ، بقدر ما كان في كريت او البلوبنيز او صقلية . ونظرا لان الشعوب التي كانت على راس الحضارة ، قبل ظهور المعجزة اليونانية الزائفة ، كانت إما في الشرق ، او في مصر ، او في قبرص ، او في كريت ، لم يكن ينبغي لنا ان نعجب ، حينما نعلم ان رواد النظر الاوائل سافروا

(٩) ديوجين اللائرسي : المصدر المذكور ، ج١ ، ص ٣٩ — ٤٠ .

(١٠) ديوجين اللائرسي : المصدر المذكور ، ج١ ، ص ٤٠ .

عبر الاناضول ، او محطات الشرق ، او انهم كانوا يمتون باصلهم الى ايونيا . وحتى في مناطق الهندوس والفاتح ، تشهد كلمة يافانا التي تطلق على الهليتيين ، على الدور الرئيسي الذي قامت به ايونيا في يوننة العالم(١١) » .

ومن هذا الكلام ، يتضح لنا ان يونان كانت جزءا بسيطا من بيئة مشتركة كبيرة تمتد في في آسيا واوربا ؛ وان رواد الفكر النظري كان يتنقلون بين مدن هاتين القارتين ؛ ولا سيما ان ايونيا ، مهد الفلسفة اليونانية ، كانت تقع في آسيا الصغرى (الاناضول) . ولهذا كانت الفلسفة نتاجا مشتركا لامم هاتين القارتين ، ولم تكن خلقا يونانيا اصيلا ؛ وان يكن اليونانيون ــ وهذا طبيعي جدا ــ حوروا فيها بعض التحوير ؛ فاقاموا ما سمي بعدهم بالمعجزة اليونانية .

بيد ان هذا الراي لم يكن رأي ماسون اورسيل وحده ؛ فقد شاركه فيه اميل بريهيه . ويظهر ان مشاركته اياه هذا الراي هي التي دعته الى الطلب اليه ، ان يسهم بكتابه المذكور ، في مؤلفه الضخم : تاريخ الفلسفة ، يقول اميل بريهيه عن الفلسفة اليونانية واصلها الشرقي : « وعند التدقيق ، يمكننا ان نقول : ان الفلسفة كما دعيت عند اليونان ، لم توجد الا في التقاليد الهلينية وفي تقاليدنا (يعني التقاليد الغربية) بقدر ما تتعلق بتلك التقاليد ؛ فلا التسمية ولا الموضوع وجدا بالضبط في الهند او في الصين ؛ بل انهما لم يوجدا من باب اولى ، في مصر وفي الامبراطوريات الاسيوية القديمة . بيد ان عزل هذه التقاليد لا بد له من ان يعني ، ان يحكم المرء على نفسه بعد « فهمها » ، بالمعنى الذي لا يمكنه فيه ، ان يفهم خاتمة لحن من الالحان ، حينما يعزله عن بدايته . ويكفينا شاهدا على ذلك ، بداهة بعض الوقائع الصارخة ، مثل الظهور المفاجىء للشرق لدى الفلاسفة السابقين على سقراط ، ولدى افلاطون ذاته ؛ والاصل السامي لغالبية الرواقيين ؛ والجو الديني الذي نمت فيه الافلاطونية الحديثة ؛ وغزو المانوية ذات الاصل الايراني : انه لا بد للمرء من ان يكون من السذاجة بمكان ، حتى يعتقد الآن ، بان كل هذا يرجع الى نمو منطقي ضروري « للعبقرية اليونانية »(١٢) » .

---

(١١) بول ماسون اورسيل : الفلسفة في الشرق La philosophie en orient ص ١١ ، منشورات الـ .P. U. F ، باريس ١٩٤١ (وهو الجزء الذي أسهم به المؤلف في كتاب اميل بريهيه : تاريخ الفلسفة) .

(١٢) بريهيه : تمهيده لكتاب الفلسفة في الشرق ، ص ٦ .

وهذا يعني ، ان تاريخ الفلسفة ـ في رأي بريهيه ـ لحن لا يمكن فهمه ، اذا عزلناه عن بدايته التي بدأها في بلاد الشرق ، وعن عودته الى الظهور لدى الفلاسفة اليونانيين قبل سقراط ، ولدى افلاطون ، ولدى الرواقيين الذي كانت غالبيتهم من اصل سامي ، ولدى فلاسفة الافلاطونية الحديثة المتأثرة بالجو الديني . ولكن هذا يعني ـ في نظر بريهيه ـ ان كل هذا لا يخفي « العبقرية اليونانية » . فما مقومات هذه العبقرية في نظره يا ترى ؟ يقول في ذلك : « وعلى هذا النحو ، لم يكن « الفلاسفة » اليونان الاوائل ان يبدعوا حقا ؛ فقد عملوا في تصورات يمكننا ان نكوّن من تعقدها وغناها ، ومن اختلاطها ايضا ، فكرة لنا ، بصعوبة . كان عليهم ان يحلوا التشابك ، ويختاروا خيوطه ، أكثر مما كان عليهم ان يبدعوا ؛ بل لقد كان ابداعهم في تمييز خيوط هذا التشابك . واننا لنفهمهم فهما احسن دون شك ، اذا عرفنا الذي تبدوه اكثر مما لو عرفنا الذي احتفظوا به . ومن ناحية اخرى ، اننا غالبا ما نرى التصورات المكبوتة تعود الى الظهور ؛ والفكر الابتدائي الكامن وراءها يقوم بجهد مستمر ينجح في بعض الاحيان ، في هدم السدود التي احتويت فيها(١٢) » .

وهذا يعني ، ان اليونان ورثوا تصورات معقدة ومتشابكة ، غنية ومختلطة ، فبسطوها واستخرجوا خيوطها ؛ وان ابداعهم ينحصر في تمييز هذه الخيوط ، ولكن ، هل تغني الخيوط عن الاصل الذي استخرجت منه ؟ تلكم هي المسألة في رأينا . وهذا يجعلنا نرى ، ان « عبقرية » اليونان في استخراج هذه الخيوط ، كانت نوعا من التجريد ؛ والتجريد ـ في رأينا ـ يعني العلم . وهذا يعني ان « عبقريتهم » لم تكن عبقرية فلسفية ، بل انحرافا بالفلسفة عن حقيقتها ، نحو العلم . ولهذا ، فاليونان في رأينا هم مبدعو العلم النظري ، لا الفلسفة .

والحقيقة ، فقد لمس بريهيه هذا الفرق ، ولكنه ابى ان يدعوه فلسفة ، متأثرا بالتقاليد الغربية في فهم حقيقة الفلسفة . ويتضح لنا ذلك من قوله : « يفضل مؤرخ الشرق ، وليس دون سبب ، كلمة ذات معنى اعم من كلمة فلسفة ، واكثر ابهاما منها ، للدلالة على موضوع بحثه ؛ مثل فكر أو حياة روحية ؛ وتقوده طبيعة الوثائق التي يستخدمها بالذات ، الى ان يلجأ في تفسيرها الى الطريقة الحديثة التي يلجأ اليها علماء الاجناس البشرية وعلماء الاجتماع(١٣) » .

---

(١٢) بريهيه : تاريخ الفلسفة ، المجلد الاول ، المدخل ص ٥ ـ ٦ .

(١٣) بريهيه : تمهيده لكتاب الفلسفة في الشرق ، ص ٩ .

وقد ايدت مباحث المستشرقين الرأي الذي يرى ان الفلسفة اتت من الشرق ؛ فقد برهنت على ان الايونيين ـ فلاسفة اليونان الاوائل ـ كانت لهم صلة بحضارتي مصر وما بين النهرين ؛ حتى لقد ذهب بعضهم الى ان طاليس حينما قال : « الماء اصل الاشياء جميعا » ، كان صدى لما جاء في « قصيدة الخلق » ، التي كتبت من قبل ، في بلاد ما بين النهرين ، وبهذا الصدد يقول اميل بريهيه : « يستحيل علينا ان لا نشعر بالقرابة الفكرية القائمة بين القضية المعروفة التي طرحها طاليس اول فلاسفة اليونان ، بصدد ان الاشياء جميعا حادثة من الماء ، وبين « قصيدة الخلق » التي كتبت في بلاد ما بين النهرين ، قبل عدة قرون(١٤) » . ولا يلبث بريهيه ان يثبت لنا النص المقصود من « قصيدة الخلق » ، وهو التالي : « حينما لم تكن السماء اطلق اسمها في العلاء ، ولم يكن للارض اسم في السفل ، اختلطت المياه ، فكانت شيئا واحدا ، ابتداء من « أبسو » الاول ابيهما ، و « تيامات » العاصفة امهما كلتيهما(١٥) » . ويعلق بريهيه على ذلك قائلا : « ان مثل هذه النصوص يكفي على الاقل ، لكي تجعلنا نرى ، ان طاليس لم يكن مبدع علم التكوين ؛ فالصور التكوينية لنشاة العالم ، التي ربما وضحها ، كانت قائمة منذ قرون طويلة . ونحن نستشعر ان فلسفة طبيعيي ايونيا ، كان من الممكن ان تكون صورة جديدة لموضوع قديم قدما سحيقا(١٦) » .

وهكذا نجد ان طاليس لم يكن اول واضع لتفسير نشوء الكون ؛ وان فلسفات الايونيين لم تكن الا صورة جديدة لموضوع قديم جدا .

- ٣ -

ولكن ، هل يكفينا ان نقف عند الشرقيين في التحري عن اصل الفلسفة ؟ نعتقد انه لا بد لنا من الايغال اعمق في البحث ؛ لان الفكر لا ينشأ دفعة واحدة لا من شيء ! ولان معرفة ذلك من شأنه ان يلقي ضوءا على حقيقة الفلسفة !

والحقيقة ، فامر نشأة الفلسفة اقدم من ذلك بكثير ؛ اذ ان كثيرا من المفهومات الفلسفية التي استعملها فلاسفة اليونان ، كانت ماخوذة من التصورات الشعبية والجماعية التي

---

(١٤) بريهيه : تاريخ الفلسفة ، المجلد الاول ، المدخل ص ٣ .

(١٥) بريهيه : المصدر المذكور ، ص ٤ .

(١٦) بريهيه : المصدر المذكور ، ص ٤ .

كانت منتشرة حينذاك ، والتي ترجع الى الشعوب الابتدائية قبل رجوعها الى شعوب الشرق . وبهذا الصدد يقول تربهيه : « اننا نجد في الحقيقة ، سمات عقلية في الفلسفة اليونانية ، لا نجد لها مثيلا الا في العقلية الابتدائية . فالمفهومات التي استعملها الفلاسفة الاوائل ، مثل مفهومات المصير والعدالة والنفس والله ، لم تكن مفهومات أبدعوها أو صاغوها هم أنفسهم ؛ فهي أفكار شعبية وتصورات جماعية وجدوها . ويبدو أن هذه المفهومات كانت بمثابة خطاطات او مقولات استعملوها في سبيل تصور الطبيعة الخارجية(١٧) » .

وهذا يعني ، ان الفلسفة لا ترجع الى الشرقيين ، بل تتعداهم الى الابتدائيين ، اصحاب مفهومات المصير والعدالة والآلهة والنفس ؛ وان اليونان تلقفوا فيما بعد هذه المفهومات ، وحاولوا صياغتها في فلسفاتهم المختلفة . وقد أدى تضاربها واختلاف مصادرها وغموض مفهوماتها ، الى نشوء مذاهب متضاربة ومتباينة .

وهكذا نجد ان الفلسفة بدأت بداية لاهوتية لدى الابتدائيين ؛ ثم انتقلت الى اليونان بطريق الشرقيين ؛ ففقدت وحدتها ، وتحولت الى شيع كثيرة ؛ فانتهت الى ربانية الاكاديمية الجديدة ، أو الافلاطونية الحديثة . والحقيقة ، فالفكر اليوناني ـ كما يرى بريهيه ـ لم يكن نقطة بداية ولا تقدما ؛ فالنزوات الفردية اطلق لها العنان ، فهدمت فيه تقريبا ما كانت التقاليد الشرقية ما تزال تحتفظ به من الحقيقة ، واليونان لم يكن لهم اطلاقا ، المكانة والقيمة اللتان اتخذوهما فيما بعد ، في تواريخ الفلسفة القديمة(١٨) ». ومن هذا نرى ، ان اليونان وقعوا في محذورين فكريين : محذور ورثوه عمن سبقهم ، وهو صبغ الفلسفة بالصبغة اللاهوتية ؛ ومحذور ارتكبوه هم أنفسهم ، وهو اطلاق العنان لنزعاتهم الفردية ، التي افقدت الفلسفة وحدتها ، وحولتها الى شيع متضاربة ، لا يمكن لمذاهبها الا ان تنتهي الى الشك .

واذا كان هذا أمر الفلسفة اليونانية ، فكيف يمكننا ان نفهم الفلسفات الاخرى التي استلهمتها وسارت على أعقابها ؟ لا شك ان هناك جانبا من التطور ، ويمكننا ان نقول : انه جانب كبير ؛ ولكنه لم يغير من الاسس التي سارت عليها الفلسفة اليونانية تغييرا جذريا . ولهذا ، فالاصل الابتدائي الذي سرى في الفكر الشرقي واستمر في الفكر

---

(١٧) بريهيه : المصدر المذكور ، ص ٤ .

(١٨) بريهيه : المصدر المذكور ، ص ١٦ .

اليوناني ، لم ينقطع سريانه في الفلسفات التي استأثرت بما خلفه اليونان وراءهم . والحقيقة ، فالتراث اليوناني ما يزال المرجع الاول للثقافة الانسانية . وهذا ما جعل الحضارات التي تلت الحضارة اليونانية ، ترث ارثها الابتدائي واللاهوتي ، بانصبة مختلفة . وبهذا الصدد يقول برترند رسل عن تأثير الفلسفة اليونانية في الفيلسوف اليهودي فيلون : « كان الفيلسوف فيلون ـ وهو معاصر للمسيح ـ أحسن ايضاح للتأثير اليوناني في اليهود في مجال الفكر . فعلى حين كان ارثوذكسيا من الناحية الدينية ، كان افلاطونيا في الفلسفة في المقام الاول . وهناك تأثيرات خطيرة أخرى ، هي تأثيرات الرواقيين والفيثاغوريين المحدثين . فعلى حين انقطع تأثيره بين اليهود ، بعد سقوط القدس ، وجد الآباء المسيحيون أنه أوضح طريق للتوفيق بين الفلسفة اليونانية وقبول الكتب العبرانية(١٩) » .

وهكذا نجد من خلال رأي برترند رسل ، ان الفلسفة اليونانية اثرت في التفكير اليهودي ، ولا سيما في شخص فيلون الاسكندري ، الذي أثر بدوره في الآباء المسيحيين . ولكن الفلسفة اليونانية اثرت في التفكير المسيحي مباشرة ايضا . وهذا رأي رسل ايضا ؛ يقول : « لقد مزج رجال اللاهوت المسيحي وجهات النظر هذه (المتعلقة بالعالم الآخر) ، وجسدوا الكثير من فلسفة افلوطين . » ويتابع قوله قائلا : « ان هناك استحالة كاملة في استئصال الافلاطونية من المسيحية ، من دون تمزيق المسيحية شر ممزق » . ثم يشير الى ان القديس اوغسطين يتكلم على مذهب افلاطون على انه أصفى وألمع ما في الفلسفة كلها ؛ وعلى افلوطين على انه رجل عاش فيه افلاطون ثانية ؛ وأنه لو عاش في زمن متأخر قليلا ، لكان بدل بعض الكلمات والجمل ، وأصبح مسيحيا . اما القديس توما الاكويني فهو بالاضافة الى دين انفه ، اقرب الى افلوطين منه الى ارسطو الحقيقي(٢٠) . ولا يلبث رسل ان يعقب على ذلك قائلا : « لقد كان افلوطين نهاية وبداية معا ـ نهاية بالاضافة الى بلاد اليونان ، وبداية بالاضافة الى بلاد المسيحية ... واما العمل الذي نقل به ما يمكن ان يبقى من فلسفة ، فقد انجزه المسيحيون في عصر روما الاخير(٢١) » .

ولكن هذا الاثر لم يقتصر على مفكري اليهودية والمسيحية ، بل تعداهم الى فلاسفة الاسلام . وبهذا الصدد يقول ديبور : « ونستطيع ان نقرر بالاجمال ، ان السريان والعرب

---

(١٩) تاريخ الفلسفة الغربية ، ص ٣٤٢ .
(٢٠) المصدر المذكور ، ص ٣١٨ ـ ٣١٩ .
(٢١) المصدر المذكور ، ص ٣٢١ .

تقبلوا امساك حبل الفلسفة ، عندما كان سيقع من أيدي آخر فلاسفة اليونان ؛ أعني انهم بدؤوها حينما اخذ علماء المذهب الافلاطوني الجديد يشرحون فلسفة ارسطو ، التي كانت كتب افلاطون تدرس وتشرح الى جانبها . وظل الحرانيون هم وبعض الفرق الاسلامية ، زمانا طويلا ، يدرسون الآراء الافلاطونية والافلاطونية الممزوجة بمذهب فيثاغورس ، أحسن الدراسة . وكان يتصل بتلك الآراء كثير من مذاهب الرواقيين أو من المذهب الافلاطوني الحديث . وقد عنوا عناية منقطعة النظير بمحنة سقراط ، اذ وقع في أثينا شهيد طريقته التي تقوم على العقل ، وكان لنظريات افلاطون في النفس وفي الطبيعة ، أثر عظيم عليهم(٢٢) » .

ولكن الفلسفة الاوربية الحديثة لم تخل من هذا التأثير ايضا . وبهذا الصدد يقول مؤرخ الفلسفة الفرنسي البير ريفو : « ومع ذلك ، فقد كانت يونان رائدة اوربا في امور الفكر جميعا ؛ ونحن مدينون لها بغالبية معتقداتنا وافكارنا ؛ وحتى بالسياق الخاص لمشاعرنا . فالعلوم والقانون والسياسة والدين والادب والفنون التشكيلية في الغرب ، أتت بجزئها الاعظم من العالم الهليني . وعبثا نحاول تفسير هذا التأثير الخارق ، باللجوء الى الشروط الخارجية . ويبدو ان ما له اهمية وحده ، هو فضائل العقول واستعداداتها الفطرية التي حافظت عليها التربية ، وقوتها(٢٣) » .

وهكذا نجد الاثر الابتدائي يتنامى باستمرار ، وينتقل من جيل الى جيل ، ومن امة الى امة ؛ مما يجعلنا نتساءل : أهي فلسفة هذه التي انتقلت هذا الانتقال ، أم جملة من الاساطير والمعتقدات ؟ لا شك ان هناك عناصر جديدة كثيرة كانت تنضاف في كل حقبة ، وفي كل بيئة ؛ ولكن بقاء العناصر السابقة لا يقتصر شكلا على هذه العناصر بالذات ، بل يجعله يشمل العناصر الجديدة التي عايشتها وتآلفت معها .

ولهذا ، لم يكن بدعا ، ان تنتهي الفلسفة الاوربية الحديثة الى ما انتهت اليه الفلسفة اليونانية ؛ فتتعدد المذاهب ، وتتشعب الفلسفات ؛ فيقف المرء بازائها شاكا متسائلا . والحقيقة ، ان الحضارة الغربية تعد نفسها الوريثة الشرعية للحضارة اليونانية ؛ فلا

---

(٢٢) ديبور : تاريخ الفلسفة في الاسلام ، الطبعة الرابعة ، ص ٤٢ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٧ .

(٢٣) تاريخ الفلسفة Histoire de la philosophie، المجلد الاول ، ص ١٠ ، منشورات الـ PUF ، باريس ١٩٤٨ .

عجب ان يشيع في فلسفاتهـا من التناقض ، ما شاع في الفلسفة اليونانية ذاتهـا .
والحقيقة ، ان تناقض الفلسفات اليونانية ، وتباين المذاهب الفلسفية الحديثة والمعاصرة من ناحية أخرى ، ناشئان ـ في رأينا ـ عن عدم ادراك الكل الوجودي في تشخيصه التام ، ادراكا تاما . واذا كان الكل الوجودي هو « موضوع » « الفلسفة » ، كان لا بد من العودة اليه عند التفلسف ، لا الى الوجود المجرد ؛ والبحث في علاقته البدئية بالوجدان ؛ ولا سيما ان هذه العلاقة حجبها العقل المجرد .

- ٤ -

ولكن ، ما الفلسفة ؟ وهل هي شيء آخر غير الذي تبدت عليه في خلال تاريخها الطويل ؟ بل بمعنى آخر ، لماذا لا نبحث عن معناها من خلال تاريخها الذي تحققت فيه ؛ اذ ان العرض الصادق لمذاهبها كفيل بابراز معناها ؟! وجوابنا عن ذلك : ان هذا منطق مؤرخي الفلسفة ؛ فهم يؤرخون واقعها كما حدث في التاريخ . أما نحن فلا يمكننا ان ناخذ بهذا المنطق ؛ لاننا نفحص عن الاساس الذي قامت عليـه حتى الآن ، وهو في رأينا اساس مزعزع ؛ ولا بد من اقامتها على اساس جديد ، بادىء ذي بدء !

والحقيقة ، كيف يمكننا ان نقرر ان هذه الفلسفة او تلك هي فلسفة حقا ؟ الا ينبغي لنا ان نكون على علم بماهية الفلسفة ؛ لنتمكن من ان نحدد في ضوء هذا العلم ، اذا كان مايعرض علينا على انه فلسفة هو فلسفة حقا ؟ واذا كان الامر كذلك ، افلا ندور في حلقة مفرغـة ولايغير من الامر شيئا ، ان نبحث عن معنى الفلسفة لدى من عدتهم البشرية فلاسفتهـا الكبار ؛ اذ لابد لنا من التساؤل من جديد : باي مقياس كان هؤلاء فلاسفة اولا ، وفلاسفة كبارا ثانيا ؟ وفي كلتا الحالتين ، لابد من تحديد ماهية الفلسفة !

ولكن ، اذا كنا لانستطيع تحديد ماهية الفلسفة من تاريخها ؛ فكيف يمكننا ان نحدد هذه الماهية ؟ هل ننظر اليها بما هي فعالية فكرية ، ام ننظر اليها بماهي نتيجة هذه الفعالية ولكن نتيجة هذه الفعالية تختلط بالمذاهب الفلسـفية التي عرفناها في خلال تاريخ الفلسفة. وقد رفضنا هذا الراي ؛ لان هذا التحقق في التاريخ ربما لايكون هو التحقق الصحيح ! اذن ، لم يبق امامنا الا ان ننظر اليها بما هي فعالية فكرية بعامة ؛ اي بصرف النظر عن تحققها في الماضي . ولانعتقد ان هناك من يمارينا بان الفلسـفة هي فعالية فكرية . لهذا لن نتوقف لمناقشة هذا التعريف البدئي ؛ وان كان لابد لنا من التوقف عنده ، وتامله ، لنتاكد

من انه جامع مانع ؛ اي ينطبق على ماهية الفلسفة انطباقا تاما . وهنا لابد لنا من انلاحظ ان الفعالية الفكرية ليست وقفا عليها وحدها ؛ اذ ان هناك فعاليات اخرى تشاركها في التفكير . ومع ذلك ، فنحن حينما نقول انها فعالية فكرية ، نكون وصلنا الى نتيجة صادقة وان كان صدقها اشمل من ان يقتصر على الفلسفة وحدها . وهذا يجعلنا نتساءل عنفصلها النوعي الذي يفصل الفلسفة عن الفعاليات الاخرى ، التي تشاركها في صفة التفكير ، فما الفصل النوعي للفلسفة ؟

نعتقد ان تحديد « موضوع » الفلسفة هو الذي سيمكننا من ان نضع ايدينا على فصلها النوعي . فما « موضوع » الفلسفة ؟ لقد درس ارسطو الفلسفات الايونية ، وحاول ان يستشف من خلالها نوع الاسئلة التي كانت تطرحها . وقد طرح من ذلك ، بان اسئلتها كانت تدور حول المادة التي صنعت منها الاشياء ، ولكن اميل بربهيد لايوافقه على ذلك ، ويعقب على رايه قائلا : « بيد ان ماكان ارسطو يسعى اليه في تعاليمهم (فلاسفة ايونية) قبل كل شيء ، كان الجواب عن هذا السؤال : ما المادة التي صنعت منها الاشياء ؟ ان هذا السؤال هو الذي يطرحه ارسطو ؛ وهو يطرحه في لغة مذهبه ذاته ؛ وليس لدينا اي برهان على أن الملطيين انفسهم قد شغلوا انفسهم بالمسالة التي نبحث عن حل لها عندهم . وفضلا عن ذلك ، فحينما نعلم ان الماء في راي طاليس هو مبدأ الاشياء جميعا ؛ وانه في راي انكسيمندريس اللامتناهي ؛ وانه في راي انكسيمانس الهواء ؛ يجب علينا ان نحترس من ان نرى في هذه الصيغ ، اجابة عن مسالة المادة » (٢٤) .

وهذا يعني في راي بربهيه ، ان فلاسفة ملطية لم يعنوا بالاجابة عن السؤال المتعلق بالمادة التي صنعت منها الاشياء ؛ وان هذا النوع من الاسئلة والاجوبة ، هو من طبيعة المذهب الارسطي ذاته . وهذا يجعلنا نتساءل بدورنا ، عن طبيعة السؤال الذي طرحه ارسطو نفسه، ولكن ، قبل التعرض لهذا السؤال ، يجدر بنا ان نحدد اولا ، ماذا كان يبغي فلاسفة ملطية، يقول بربهيه : « ولكي ننفذ الى معاني هذه الصيغ ، يجب علينا ان نبحث ما امكن ذلك ، عن المسائل التي كانوا يثيرونها فعلا ... انها اولا مسائل صناعية علمية : فعلى هذا النحو، يبدو ان انكسيمندرس هو الذي اخترع المزولة ، ورسم عليها خطوط الانقلاب والاعتدال. لقد كان لابد له ايضا ، من رسم اول مصور جغرافي ، ومن اكتشاف ميل فلك البروج ،

---

(٢٤) بربهيه : تاريخ الفلسفة ، المجلد الاول ، ص ٤٢ .

بيد ان هذه المسائل كانت قبل كل شيء ، مسائل تتعلق بالطبيعة والسبب المتعلقين بالشهب والظواهر الفلكية ، والهزات الارضية ، والرياح والامطار ، والبروق والكسوفات ؛ والمتعلقين ايضا بأسئلة الجغرافيا العامة عن شكل الارض ، واصول الحياة عليها » (٢٥) .

وهذا يعني ، ان الاسئلة التي كان فلاسفة ملطية يطرحونها ، والاجوبة التي كانوا يجيبون بها عنها ، كانت من طبيعة علمية . وفي هذا اختلاف واضح بين رأي بربيهيه ورأي ارسطو . فالى اي الرأيين نميل ؟ اننا نجنح الى رأي بربيهيه ، ونعتقد بسداده : فالسؤال عن المادة التي صنعت منها الاشياء ، هو سؤال علمي ، مثل سؤالنا عن طبيعة الماء ، وجوابنا بانه مؤلف من الاوكسيجين والهيدروجين . وذا قيل : ان ارسطو يريد ان يذهب ابعد من ذلك ، ولا يريد ان يقف عند عنصر بعينه ؛ لان غايته المبدأ الاول ؛ بدليل ان الفلسفة عنده هي علم المبادىء الاولى ؛ كان جوابنا : ان هذا لايغير من طبيعة السؤال ، ولا من طبيعة الاجابة؛ لان المبدأ الاول الذي صنعت منه الاشياء جميعا ، يصبح على هذا النحو تجريدا ؛ والمجرد ليس قائما بذاته ، وبالتالي ليس موجودا ، الا اذا فهمنا الوجود على انه وجود في الذهن ؛ والوجود في الذهن ليس خاتمة المطاف في الحقيقة ؛ وان يكن دليلها العقلي ! انه من نوع الاسباب التي كان فلاسفة ملطية يبحثون عنها بالذات ؛ وان كان ابعد منها في مجال التجريد! وهكذا نجد ان المسالة كانت متعلقة بالعلم لا بالفلسفة . وهذا الخلط بين الفلسفة والعلم هو الذي يجب علينا ان نناقشه ، لنصل الى تحديد « موضوع » الفلسفة ، مميزين بينه وبين موضوعات العلوم الجزئية . ولكن ، لابد لنا من الاشارة هنا ، الى ان كلمة موضوع تعني ماهو موضوع امام الذات ؛ وان الموضوع يدل ـ بهذا اللحظ ـ على شيء جزئي دائما ولكن ، هل يمكن للفلسفة ان تتعلق بشيء جزئي ؟ اننا ننفي ذلك نفيا باتا ؛ لان عدم هذا النفي يجعل الفلسفة علما جزئيا مثل سائر العلوم . وبما ان الفلسفة لايمكن ان تتعلق بدراسة شيء جزئي ، كان معنى هذا ، ان « موضوعها » يجب ان يكون كليا .

ولكن الكلام على موضوع كلي ينطوي على تناقض في الحدود ؛ لان الموضوع هو دائما شيء ماثل امام الذات ؛ وهو بما هو كذلك محدود بها ؛ وبالتالي جزئي . لهذا ، نجد انفسنا امام هذا الاختيار الصعب : فالفلسفة اما ان تكون علما جزئيا ، او تكون غير ذات موضوع ولكنها تتميز ـ كما رأينا ـ من العلوم الجزئية . اذن ، لم يبق امامنا الا ان نعدها غير

---

(٢٥) بربيهيه : المصدر المذكور ، ص ٤٢ .

ذات موضوع . وهذا يعني ، ان الفلسفة لايمكن ان تعرف بـ « موضوعها » . ولكن ، بماذا نعرفها ، ان لم نعرفها بـ « موضوعها » ؟ ان هذا يحيلنا الى التفرقة الحاسمة التي كنا اقمناها بين الموقف الفلسفي والموقف العلمي ، بين « الموقف في » و « الموقف من » ؛ حيث تكون الذات في اولهما في « الموضوع » ، وتكون في ثانيهما تجاه موضوع (٢٥) .

والحقيقة ، ان للفلسفة « موضوعها » الثابت الذي لايتناقص بمرور الزمن ؛ وهو الكل الشخص . ونعني به الوجود الشخص ـ الوجود في صيرورته والصيرورة في وجودها ـ كما يدركه الوجدان في يقينه البدىء ، ومن حيث هو جزء منه وفيه ؛ ولاسيما حينما يتحول بالتجريد الى ذات تدرك الوجود الشخص بالتجريد ايضا على انه مطلق . وهذا يعني ، ان الوجدان ليس شيئا خارجا عن الوجود المشخص ؛ وان الذات ليست شيئا خارجا عن المطلق : فالوجود المشخص والوجدان هما الكل الشخص ؛ والمطلق والذات هما حالتاه المجردتان . وذاكم هو « موضوع » الفلسفة ، في تشخيصه البدىء ، اي قبل تجريده بالمعرفة !

خاتمة

ان ماتقدم يدعونا الى رفض الفلسفة في وضعها الذي تبدت عليه في خلال تاريخها الطويل ولكن هذا لا يمنعنا من ان نعدها هي وتاريخها مدخلا صالحا لاقامة صرح الفلسفة بمعناها الصحيح ؛ فنفيد من المواد التي خلفتها ، في تحقيق الغاية التي نسعى اليها .

والحقيقة ، ان التفكير الفلسفي التقليدي ذو تاريخ طويل ، وفيه من الانظار الفذة مالايسعنا ان نستغني عنه . ولكن هناك الى جانبها اخطاء لابد لنا من التحري عنها ، وكشفها ، ومناقشتها ، في سبيل الاتكاء عليها ، لنشق طريقنا الى الحقيقة ، واقامة الفلسفةالحقيقية عليها . فالخطا ينطوي على جانب ايجابي دائما ؛ وهو انه يضع بين ايدينا دليلا يوجهنا نحو الصواب .

---

(٢٥) راجع تفصيل ذلك في دراستنا : الذات والمطلق ؛ في كتابنا : دراسات فلسفية ؛ محاولة ثورة في الفلسفة ؛ دار الانوار بيروت ١٩٧٢ ؛ وكذلك كتابنا : الفلسفة « معنى الحكمة » منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٨ .

لقد رأينا ان هناك خلطا بين الفلسفة والعلم ؛ وهو يجعل الفلسفة ، مثل العلم قائمة على اساس من التجريد . وهذا يعني ، ان التجريد هو منبع الاخطاء جميعا ؛ فهو الذي ادى الى تعدد الحقائق وتشويهها ؛ فقامت المذاهب الفلسفية عليها ؛ وخيل اليها ان الحقائق المجردة هي حقائق كلية يمكن الركون اليها . وهنا لابد لنا ان نقول : اذا كان التجريد هو منبع الاخطاء الفلسفية ، فلابد للتوجه نحو المشخص من ان يكون الطريق السديد الى الصواب !

ولكن السير في طريق المشخص يتطلب البدء به وجعله « موضوع » الفلسفة ، ولهذا كان لابد لنقطة البدء في الفلسفة ، من ان تكون الموقف الفلسفي ، حيث يرتبط الوجدانبالوجود المشخص ارتباطا عضويا ، ويبدوان معا وجهي حقيقة واحدة سابقة عليهما وجودا ؛ ولايتمايزان الا معرفة ؛ ليكون هذا التمايز بداية تمايزات كثيرة متعددة ومختلفة يتابعها الوجدان باستمرار ، بحسب طاقته ، لابحسب نموه . ومتى وصلنا الى هذا الحد ، يمكننا ان نرسي قواعد العلم الكلي والجزئي ؛ فالحقيقة المشخصة التي تتالف من الوجودالمشخص والوجدان في صيرورتهما الدائمة ، وحركتهما المستمرة ، هي الحقيقة الكلية التي ليس سواها حقيقة كلية ؛ لانها تشمل الوجدان الذي هو في اصل كل معرفة وانفعال ونزوع ، كما تشمل الحقائق الجزئية المختلفة ، التي استخلصها الوجدان من الوجود المشخص ، مستعينا بصيرورته ، بالتجريد وبالاعتماد على حركته الفكرية المواكبة لحركة الصيرورة .

بيد ان الحقيقية الكلية ليست تصورا ؛ بل انها الوجود المشخص ذاته ؛ وهي ليستمجردة كما ذهب الى ذلك الفلاسفة ؛ لان الوجود لايمكن تجريده ، ثم تحويله الى فكرة ، تبعا لذلك من دون ان يصبح شيئا غير ذاته . لهذا كان التجريد وسيلة لادراك المشخص والتعامل معه، لاغاية في ذاته نرى فيها جماع الحقيقة !

الكاتب المبدع واحلام اليقظة

سيغموند فرويد
ترجمة عبد الكريم ناصيف

ان ما يثير فضول الانسان العادي دائما، وما يتشوق اليه كثيرا هو ان يعرف – مثل ذلك الكردينال الذي طرح سؤالا مشابها على اريوستو (١) – من اين يستمد ذلك الكائن الغريب، اي الكاتب المبدع، مادته وكيف يتمكن من ترك مثل تلك الانطباعات علينا بما يكتبه واثارة عواطف ومشاعر في داخلنا ربما لم نكن نظن حتى ، فانها كامنة فينا . لكن فضولنا لايزداد الا حدة اذا ماعرفنا حقيقة اخرى ، وهي ان الكاتب ذاته اذا ماسألناه ، لايقدم لنا اي تفسير ، واذا مافعل فانه لايقدم اي تفسير مرض ، كمالا تضعف هذا الفضول مطلقا معرفتنا بانه حتى ولو تسنت لنا اوضح رؤية للعوامل الهامة بتقرير اختياره للمادة ، ولو نفذنا ببصيرتنا الى صميم الفن الخاص بالشكل التخيلي المبدع فان ذلك لن يصنع منا كتابا مبدعين .

لكن اذا مااستطعنا على الاقل ان نكتشف في انفسنا او في اناس مثلنا نشاطا هو بشكل من الاشكال، قريب من الكتابة الابداعية، حينئذ يمكن لاستقصائنا له ان يعطينا الامل في الحصول على رؤوس خيوط لتفسير العمل الابداعي للكاتب . والحقيقة ان هناك بعض الامل في ان يكون هذا ممكنا ، فالكتاب المبدعون ذاتهم يحبون في نهاية المطاف ان يضيقوا المسافة بينهم وبين بقية

(١) شاعر وكاتب مسرحي ايطالي عاش في القرن الخامس عشر .

البشر ، وهم غالبا ما يؤكدون لنا ان كل انسان شاعر في صميمه، وانه سيبقى هناك شعراء مادام انسان واحد على قيد الحياة .

ترى الا ينبغي علينا ان نبحث عن الاثار الاولى للنشاط التخيلي منذ مرحلة الطفولة المبكرة ؟ ان شغل الطفل الشاغل والاحب الى قلبه هو لعبه او العابه . ترى الا يمكننا القول ان كل طفل يتصرف ، وهو يلعب ، تصرف الكاتب المبدع ، في انه يبدع عالمه الخاص ، او بالاحرى ، يعيد ترتيب الاشياء الموجودة في عالمه بطريقة جديدة تسره ، وقد يكون من الخطأ ان نفكر انه لا ينظر الى العلم بجدية بل على العكس انه يتعامل مع لعبه بمنتهى الجدية ، ويضفي مقدارا كبيرا من المشاعر عليه . والمناقض للعب ليس ما هو جدي بل ما هو حقيقي ، فعلى الرغم من كل المشاعر التي يغمر بها عالم لعبه ، يظل الطفل قادرا على تمييزه تمييزا تاما عن الواقع ، كمايحب ان يربط بين اشيائه ومواقفه المتخيلة وبين اشياء العالم الحقيقي المرئية والملموسة وهذا الربط هو كل مايميز لعب الطفل وعبثه عن « التخيل ».

فالكاتب المبدع يفعل تماما ما يفعله الطفل وهو يلعب . انه يبدع عالما من الخيال ينظر اليه بمنتهى الجدية ـ اي عالم يضفي عليه مقدارا كبيرا من العاطفة ـ وفي الوقت ذاته يفرقه عن الواقع تفريقا حادا . ولقد حافظت بعض اللغات على هذه العلاقة بين لعب الاطفال وبين الخلق الشعري . ففي اللغة الالمانية ، مثلا ، تطلق كلمة لعب Spiel على اشكال الكتابة التخيلية تلك التي تتطلب ربطها باشياء محسوسة والتي هي قابلة للتمثيل وهكذا تستعمل كلمة Lustspiel او Trouspiel بمعنى ملهاة او مأساة ، وهي تعني حرفيا « لعب الامتاع » او « اللعب المحزن » كما يوصف من يقومون بالتمثيل بأنهم « Schauspieler » أي (ممثلون وحرفيا ، لاعبو عرض) . مع ذلك فان لعدم واقعية العالم الخيالي الذي يبدعه الكاتب نتائج بالغة الاهمية بالنسبة لتكنيك فنه ، وذلك لان ثمة اشياء كثيرة لو كانت حقيقية لما امكن ان تقدم اية متعة ، بينما تفعل ذلك اذا كانت من صنع الخيال ، كما ان كثيرا من الاثارات التي هي بحد ذاتها مقلقة عمليا يمكن ان تغدو مصدر سرور لمن يسمعها ويشاهدها عند تنفيذ عمل الكاتب .

وثمة اعتبار آخر سنطيل من اجله وقفتنا قليلا لنتأمل هذا التناقض بين الواقع واللعب . فحين يكبر الطفل ويتوقف عن اللعب ، وبعد أن يكون قد عمل عقودا من الزمن متأملا وقائع الحياة بالجدية اللازمة ، يمكن ان يجد نفسه يوما من الايام في وضع ذهني يلغي مرة ثانية التناقض بين اللعب والواقع ، فهو كراشد يستطيع ان يلقي نظـرة الى الوراء على الجدية الشديدة التي كان في طفولته يمارس بها لعبه ، وباجـراء معادلة بين مشاغل حاضره الجديه ظاهريا والعاب طفولته ، يتمكن مـن القاء العبء البالغ الثقل الذي القته الحياة على كاهله ، جانبا ، ويفوز بمحصول السرور الوافر الذي تقدمه الدعابة والظرف .

اذن مع تقدم الناس في السن يتوقفون عن اللعب ، ويتخلون على مايبدو عن حصيلة السرور التي يمنحهم اياها اللعب ، لكن من يفهم العقـــل البشري يعلم انه ليس هناك على الانسان أصعب من ان يتخلى عن السرور والمتعة بعد ان يكون قد عاشها . بل الحقيقة انه يصعب علينا ان نتخلى عن أي شيء فنحن انما نبادل شيئا بشيء آخر . وما يبدو وكانه تخل انما هو عبارة ، بالحقيقة ، عن تكوين بديل أو معوض . وعلى المنوال نفسه ، فان الطفل حينما يكبر ويوقف اللعب ، لايتخلى الا عن الربط بالاشياء الحقيقية ، ويصبح بدلا من ان يلعب ، يتخيل انه يبني قصورا في الهواء ويبدع مايسمى باحلام اليقظة . واعتقادي ان معظم النـــاس يلجؤون الى خيالاتهم من حين الى آخر كي يبنوا منها ويشيدوا وهذه هي الحقيقة التي ظلت زمنا طويلا مهملة ، ونتيجة لذلك بقيت اهميتها دون ما تستحق من تقدير .

بيد ان خيالات الناس اصعب على المراقبة من لعب الاطفال . صحيح ان الطفل يلعب مع نفسه او يصوغ منظومة نفسية مغلقة مع الاطفـــال الاخرين بغرض اللعب . لكن رغم انه قد لايلعب لعبه امام الكبار ، الا انه من جهة اخرى لايخفيه عنهم ، وعلى العكس ، فان الراشد يخجل مـن خيالاته ويخفيها عن الناس الاخرين . انه يكرس خيالاته معتبرا اياها اشد ممتلكاته حميمية . وكقاعدة عامة ، يفضل ان يعترف بأخطائـــه وسقطاته على ان يخبر أي شخص آخر بخيالاته . وذلك يحدث لانـــه

يعتقد انه الشخص الوحيد الذي يبتكر خيالات كهذه دون أن يخطر بباله ان ابتكارات من هذا النوع واسعة الانتشار بين الناس الاخرين وهذا الفرق بين سلوك الشخص الذي يلعب والشخص الذي يتخيل انما تعلله دوافع هذين النشاطين اللذين رغم كل شيء يرتبط واحدهما بالآخر .

ان مايقرر لعب الطفل انما هو رغباته : والواقع رغبة وحيدة ـ الرغبة التي تساعده في أن يكبر ـ أي رغبته في ان يكون كبيرا وناضجا . انه يلعب دائما وكأنه كبير ، وفي أثناء لعبه يقلد ما يعرفه عن حياة من هم اكبر منه سنا . وهو في ذلك لايجد أي داع لان يخفي رغبته هذه الا ان الوضع يختلف بالنسبة للكبير ، فهو من جهة ، يعلم ان الناس يتوقعون منه الا يستمر في اللعب او التخيل فترة اطول ، بل يتوقعون منه ان يعمل في العالم الحقيقي . ومن جهة اخرى فان بعض رغباته التي تنشأ خيالاته منها هي من نوع يعتبر اخفاؤه شيئا اساسيا وجوهريا ، لذلك فهو يخجل من خيالاته باعتبارها طفولية وغير مسموح بها .

لكن ، قد تسأل ، اذا كان الناس يحيطون تخيلاتهم بجو من الغموض والابهام الى هذا الحد ، فكيف تسنى لنا أن نتعرف عن التخيل مثل هذا القدر ؟ حسنا ، الحقيقة ان هناك صنفا من الناس لم يخصهم الاله بالواقع بل خصتهم آلهة قاسية ـ هي الضرورة ـ بمهمة الافصاح عما يعانون منه وكذلك الافصاح عن الاشياء التي تمنحهم السعادة وهؤلاء هم ضحايا الامراض العصبية الذين نراهم مجبرين على التكلم عن خيالاتهم ، من جملة الاشياء الاخرى ، الى الطبيب الذي يتوقعون منه أن يشفيهم بالمعالجة النفسية . هذا المصدر هو افضل المصادر التي نستقي منها معرفتنا . وعلينا أن نفترض ، لكثير من الاسباب ، ان مرضانا لايحكون لنا شيئا لايمكننا أن نسمعه ايضا من الناس الاصحاء . دعونا الان نتعرف على بعض خصائص التخيل ، مبدئيا يمكننا القول ان الانسان السعيد لايتخيل بل من يتخيل هو الانسان غير الراضي فقط . اي ان القوى الدافعة للخيالات هي الرغبات غير المشبعة . وكل خيال على حدة هو عبارة عن انجاز لرغبة من الرغبات ، تصحيح لواقع غير

مرض وتتفاوت هذه الرغبات المحرضة بتفاوت الجنس والشخصية وظروف الانسان الذي يقوم بالتخيل الا انها تنقسم بصورة طبيعية الى زمرتين اثنتين : فهي اما رغبات طموحة تقوم بدور النهوض بشخصية المرء والارتقاء بها ، او انها رغبات جنسية . والرغبات الجنسية لدى الفتيات هي التي تطغي بصورة حصرية تقريبا لان طموحهن ، كقاعدة عامة ، تمتصه الاتجاهات الجنسية، بينما تبرز الرغبات الطموحة والذاتية لدى الشبان الى المقدمة بوضوح كاف وجنبا الى جنب مع الرغبات الجنسية . بيد اننا لن نولي كثيرا من الاهمية للتعارض بين الاتجاهين بل بدلا من ذلك سنؤكد على حقيقة وهي انهما غالبا ما يتحدان ، فصورة انواهب المعطي ، مثلما هي الحال في نقوش مذبح الكنيسة تماما ، يجب ان ترى في زاوية اللوحة ، من هنا يمكننا ان نكتشف في غالبية الخيالات الطموحة ، وفي هذه الزاوية او تلك ، السيدة التي يقدم مبدع الخيال اعماله البطولية كافة لها والتي يضع عند قدميها كل انتصاراته . فهنا ، كما ترى ، توجد دوافع قوية كفاية للاخفاء ، فالفتاة ذات التربية الحسنة لايسمح لها الا بالحد الادنى من الرغبة الجنسية ، والفتى يتوجب عليه ان يتعلم كيف يكبت فائض احترامه للذاته الذي يحمله معه من طفولته المدللة ، كي يتسنى له ان يجد مكانه في مجتمع مملوء بأفراد آخرين كل منهم له مطالب ملحة تماثل مطالب الاخرين .

ولاينبغي ان نفترض ان نواتج هذا النشاط التخيلي ـــ مختلف انواع الخيالات : قصور في الاندلس ، احلام يقظة ـــ هي ذات نمط نموذجي ، او غير قابلة للتحول . بل انها على العكس تتلاءم عموما مع انطباعات المرء المتغيرة عن الحياة ، وتتبدل مع كل تبدل في وضعه وتأخذ من كل انطباع حي جديد ما يمكن ان ندعوه « انطباعة ـــ تاريخ » . ان علاقة خيال من الخيالات بالزمن هو امر بالغ الاهمية عموما . ويمكننا القول انها تبدو كما لو انها تتأرجح بين ثلاثة ازمنة ـــ ثلاث لحظات من الزمن يتعلق بها تفكيرنا . فالعمل الذهني يرتبط بانطباع راهن ما ، بمناسبة محرضة في الوقت الحاضر قادرة على استثارة احدى رغبات المرء الرئيسية . ومن هناك ترجع الى ذكرى تجربة أسبق (عادة ، ذكرى من ايام الطفولة)

تحققت فيها هذه الرغبة . وحينذاك تخلق وضعا يمت للمستقبل الذي يمثل امكانية تحقيق هذه الرغبة . ومايتحقق،هكذا انما هو حلم يقظة من احلام الخيال ، يحمل في طياته آثار منشئه الكامن في المناسبة التي استثارته وفي الذاكرة . وهكذا فان ازمنة الماضي والحاضر والمستقبل تنشد كلها معا ، كما لو ان خيط الرغبة يمر عبرها وينظمها .

وثمة مثال عادي جدا قد يفيدنا في توضيح ماقلت . لناخذ حالة صبي فقير ويتيم اعطيته عنوان رب عمل حيث يمكنه ان يجد لديه عملا ــ فهو في طريقه الى هناك قد يستغرق في حلم ــ يقظة يناسب الموقف المنبثق منه . وربما كان فحوى خياله شيئا كهذا : يستلم عملا، يجد الاستحسان لدى رب العمل الجديد . يفرض نفسه في عمله بحيث يغدو ضرورة لابد منها . يقدمه رب عمله الى اسرته ، يتزوج ابنته الصبية الساحرة وبعدئذ يصبح هو نفسه مدير المعمل ، اولا كشريك لحميه ومن ثم كوريث له . ان الحالم ، في تخيلاته هذه قد استعاد ماكان يمتلك في طفولته السعيدة : البيت الذي يحميه ، الابوين الحبيبين والاشياء الاولى التي كانت تتمركز حولها مشاعره العاطفية . وسنرى في هذا المثال الطريقة التي تستغل بها الرغبة المناسبة في الوقت الحاضر كي تشيد وفق نموذج من الماضي صورة المستقبل .

وهناك الكثير الكثير مما يمكن قوله عن الخيالات ، الا انني ساقتصر ، وبكل ما يمكن من ايجاز على بعض النقاط . اذا اصبحت الخيالات مفرطة الوفرة ومفرطة الشدة فان الشروط تتوفر لابتداء مرض عصبي او نفسي . بل اكثر من ذلك تعتبر التخيلات نذرا ذهنية مباشرة لاعراض الاصابة التي يشكو منها مرضانا . وهنا طريق واسع يتفرع الى دنيا الامراض .

بيد انني لا استطيع تجاوز علاقة التخيلات بالاحلام . فاحلامنا ونحن نائمون ليست سوى خيالات كهذه يمكننا ان نوضحها من تفسير الاحلام . واللغة ، بما فيها من حكمة لانظير لها ، حسمت منذ أمد طويل مسألة الطبيعة الجوهرية للاحلام باطلاق اسم « احلام اليقظة » على ابداعات الخيال الهوائية . فاذا ما بقي معنى احلامنا غامضا رغم هذا المؤشر ،

فانما ذلك بسبب الظروف التي نعيشها ليلا ، وما ينشأ عنها من رغبات نخجل منها عادة : انها رغبات ينبغي ان نخفيها عن أنفسنا ، ونتيجة لذلك فاننا نكبتها ، هناك في اللاشعور ، والرغبات المكبوتة من هـذا النوع وكذلك توابعها لا يسمح لها بالظهور على ساحة الوعي والتعبير الا بشكل مشوه جدا ، وحين يتمكن البحث العلمي من توضيح عوامل تشويـه الاحلام هذه ، لايعود صعبا علينا ان نعرف ان الاحلام العادية ما هـي الا رغبات تتحقق بالطريقة نفسها التي تتحقق فيها احلام اليقظة — اي تخيلات نعرفها جميعنا حسنا .

لقد تكلمنا بما فيه الكفاية عن الخيالات ، والان لننتقل الى الكاتب المبدع، هل يمكن ان نحاول فعلا مقارنة الكاتب الخيالي ، بـ « الحالم في وضح النهار » ، وهل يمكننا مقارنة ما يبدعه باحلام اليقظة ؟ هنا ينبغي ان نبدا باجراء تمييز اولي . اذ يجب ان نفرق بين كتاب، مثل مؤلفي الملاحم والمآسي القدماء ، يأخذون مادتهم جاهزة ، وبين كتاب تنبع المادة على مايبدو من صميمهم وتأخذ اصولها منهم ، هنا نركز اهتمامنا على النوع الثاني . وبهدف المقارنة فقط ، سوف لانختار الكتاب الذين حازوا على اعلى درجات تقدير النقاد بل سنختار كتاب روايات وقصص واقاصيص اقل مكانة لدى هؤلاء الا انهم يتمتعون بانتشار واسع لدى قـراء مـن الجنسين . ان احدى السمات التي تلفت نظرنا على الفور والتي تتميز فيها اعمال كتاب القصة هؤلاء هي : ان كلا منهم لديه بطل يشكل مركـز الاهتمام ، ويحاول الكاتب ان يحصل على تعاطفنا معه بأية وسيلة ممكنة، كما يبدو وبكل وضوح انه يضعه تحت الحماية والرعاية الخاصـة ، فاذا ماتركت البطل ، في نهاية احد فصول قصتي ، وهو فاقد الوعي تنزف جروحه الخطيرة دما فانني واثق بأنني سأجده في بداية الفصل التالي تحوطه العناية والرعاية من كل جانب وقد قطع شوطا لاباس به على طريق الشفاء . واذا كان المجلد الاول ينتهي والسفينة التي يسافر بها البطل قد هبت عليها عاصفة شديدة فانني متاكد من انني ساقرا في مستهل المجلد التالي عن خلاصه العجائبي . خلاص لا يمكن دونه ان تتقدم القصة . فشعور الامان الذي اتابع به البطل عبر مغامراته الخطرة هو

ذات الشعور الذي يجعل البطل ، في الحياة الحقيقية ، يلقي بنفسه في الماء لكي ينقذ غريقا أو يعرض نفسه لنيران العدو كي يدمر سرية مدفعية . انه الشعور البطولي الحقيقي الذي عبر عنه واحد من افضل كتابنـــا بعبارة فريدة من نوعها اذ قال : « لا يمكن ان يحدث لي شيء » . مع ذلك ، يبدو لي انه من خلال هذه الصفة بالذات ، اي الحصانة ضد الخطر ، يمكننا على الفور ان نميز « جلالة الانا » في البطل ، الشبيه ببطل كل حلم من احلام اليقظة ، وكل قصة .

وتدل السمات النموذجية الاخرى لهذه القصص الذاتية ــ التمركز على العلاقة نفسها فحقيقة ان كل النساء في الرواية يقعن ، دون استثناء ، في حب البطل ، لا يمكن ابدا ان ينظر اليها المرء على انها وصف واقعي ، بل هو يفهمها بسهولة على انها عنصر اساسي من عناصر احلام اليقظة ، والشيء ذاته ينطبق على حقيقة ثانية هي ان الشخصيات الاخرى في القصة تنقسم انقساما حادا بين الخير والشر ، رغم ان ذلك يتنافى مع مختلف انواع الشخصيات البشرية التي نشاهدها على مسرح الحياة ، فالشخصيات « الخيرة » تقدم العون ، بينما الشخصيات الشريرة عدوة ومنافسة دائما للانسان الذي اصبح بطل القصة .

اننا ندرك ادراكا تاما ان معظم الكتابات الخيالية تبتعد كثيرا عن انموذج حلم اليقظة البسيط ، لكن مع ذلك ، يمكننا ان نربط اشد هذه الكتابات الخيالية ابتعادا ، بنموذج حلم اليقظة عبر سلسلة متصلة من الحالات الانتقاليـــة ، وقـــد لفت نظري ان كثيرا مما يعـــرف باسم الروايات « النفسية » لا يوجد فيها الا شخص واحد فقط هو بطل الرواية الذي يتم تصويره من الداخل . فالمؤلف هنا يجثم داخل عقله ، كما هو ، وينظر الى الشخصيات الاخرى من الخارج . اذن ، الرواية « النفسيـــة »، عموما ، مدينة بطبيعتها الخاصة ، دون شك لميل الكاتب الحديث الى أن يشق « أناه » ، من خلال المراقبة الذاتية ، الى « انوات » فرعية عديدة وان يجسد بالتالي التيارات المتصارعة ، في حياته الذهنية ، في عدة أبطـــال . كما تبدو بعض الروايات التي يمكن ان توصف بانهـــا «لامتراكزة» وكأنها تتطابق تطابقا خاصا تماما مع نمط احلام اليقظة . ففي هذه

الروايات ، لايلعب الشخص ، الذي يتقدم على انه البطل ، الا دورا حيويا ضئيلا جدا . انه يرى اعمال ومعاناة الناس الاخرين وهي تمر امامه كما لو انه متفرج . ومن هذا النوع كثير من اعمال زولا الاخيرة . لكن لابد لي هنا من الاشارة الى ان التحليل النفسي للافراد الذين ليسوا كتابا مبدعين ، والذين يختلفون في بعض النواحي عما يدعى بالفرد العادي ، قد يبين لنا اشكالا مشابهة لاحلام اليقظة التي يرضي فيها الأنا ذاته بدور المتفرج .

واذا كان لابد لمقارنتنا بين الكاتب الواسع الخيال وحالم احلام اليقظة من جهة ، وبين الابداع الشعري مثلا وحلم اليقظة من جهة اخرى ، ان تكون ذات قيمة ، يتوجب ، قبل كل شيء ، أن تظهر هذه المقارنة بطريقة مثمرة او اخرى . دعنا مثلا نحاول تطبيق اعمال هؤلاء الكتاب على المبدا الذي وضعناه من قبل بخصوص العلاقة بين الخيال والمراحل الزمنية الثلاث والرغبة التي تجري عبرها . ولنحاول بمساعدة هذا المبدا دراسة الروابط القائمة بين حياة الكاتب واعماله . كقاعدة عامة ، من احد عرف ماهي الاستثناءات التي يجب ان يضعها الكاتب عند معالجته لهذه المشكلة . وغالبا ماكان يجري التفكير بمسالة الربط بمصطلحات في غاية البساطة لكن على ضوء التبصر الذي اكتسبناه من الخيالات ، علينا ان نتوقع الحالة التالية للاشياء : تجربة عنيفة في الوقت الحاضر توقظ في الكاتب المبدع ذكرى تجربة اسبق (تمت ، عادة للطفولة) تنبثق منها في اللحظة الحاضرة رغبة تتحقق من خلال العمل الابداعي . فالعمل ذاته يكشف عن عناصر من مناسبة التحريض الحاضرة اضافة الى عناصر الذكرى القديمة .

لكن لايخيفنك تعقيد هذه الصيغة ، بل انني اشك في انها بالواقع ، قد تكون نموذجا بالغ الضآلة غير انها قد تتضمن مدخلا اوليا لحالة الاشياء الحقيقية وانني لاميل انطلاقا من بعض التجارب التي اجريتها ، الى التفكير بأن هذه الطريقة في النظر الى الكتابات الابداعية لايمكن ان تخرج دون طائل . فأنت لن تنسى ان الاهمية التي تتصف بها ذكريات الطفولة في حياة الكاتب ، الاهمية التي ربما تبدو محيرة ، هي بالنهاية مشتقة من الافتراض القائل بأن قطعة من كتابة ابداعية ، شأنها شأن

حلم اليقظة ، هي عبارة عن استمرار لما كان في يوم من الايام لعب طفولة، وتعويض عنـه .

مع ذلك : لاينبغي ان نهمل مسألة العودة الى نوع الاعمال الخيالية التي يجب أن نميزها ، ليس كابداعات اصيلة ، بل كاعادة صياغـة لمـادة جاهزة سابقاً ومألوفة (انظر فيما سبق) . فحتى هنا يحافظ الكاتب على قدر معين من الاستقلالية التي يمكن ان تفصح عن ذاتها في مسألـة اختيار المادة واختيار التبدلات التي غالبا ماتكون واسعة تماما . مـع ذلك بقدر ماتكون المادة متوفرة من قبل ، بقدر ماتكون مستمدة من كنوز الشعب المكونة من الاساطير والخرافات والحكايات ورغم ان دراسة بنية علم نفس الشعب هي ابعد ما تكون عن الكمال الا انه من المحتمل كثيرا ان الاساطير ، مثلا ، ليست الا صورا مشوهة لخيالات تدخل فيها رغبات كل الامم ، اي انها الاحلام الدنيوية للانسانية الفنية .

لكن بما انني وضعت الكاتب المبدع اولا في عنوان مقالتي ، فانك ستقول انني لم اتكلم عنه الا القيل بالمقارنة مع ماتكلمته عن الخيالات . انا اعلم ذلك واعيه ، كما ينبغي علي ان اعتذر عنه بالاشارة الى حالة معرفتنـا الحاضرة ، فكل ما باستطاعتي أن افعله هو أن اطرح بعض التشجيعات والاقتراحات التي تؤدي انطلاقا من دراسة الخيالات الى مشكلة اختيار الكاتب لمادته الادبية . أما بالنسبة للمشكلة الاخرى ، اي الوسيلة التي يحقق بوساطتها الكاتب المبدع تأثيراته العاطفية فينا من خلال ما يبدع، فانها مازالت حتى الان دون أن تمس مطلقا . الا انني اود ان أشير على الاقل الى الطريق الذي يخرج من بحثنا للخيالات الى مشكلة التأثيرات الشعريـة .

انك تذكر كيف قلت من قبل ، ان لدى حالم ــ اليقظة اسبابا تجعلـه يخجل من احلامه ، والآن ، ينبغي ان أضيف انه حتى لو اضطر الى ايصالها لنا ، فانه لايستطيع اعطاءنا اية متعة من خلال مايكشفه ، فخيالات كهذه، عندما نعلم ماهي ، تصدمنا ، او على الاقل تصيبنا بالبرود ، لكن عندما يقدم لنا الكاتب المبدع مسرحياته أو يروي لنا مانميل لاخذه على انه احلام يقظة شخصيـة فاننا نشعر بكثير من المتعـة ، وهي المتعة التي ربمـا

تنشأ من مجموعة اسباب كثيرة ، لكن كيف يحقق الكاتب هذا الامر فانه سر اسراره . فجوهر الفن الشعري يكمن في اسلوب الكاتب في التغلب على شعور النفور فينا ، وهو الشعور الذي يرتبط ، دون ريب ، بالحواجز التي تقوم بين الأنا وبين الآخرين . وبامكاننا أن نخمن أثنتين من الطرق التي يلجأ اليها هذا الاسلوب . فالكاتب يصقل ماهية احلام يقظته الإنيّة من خلال تحويرها وتمويهها وهو يغرينا بالناتج الشكلي ، اي الجمالي ، للمتعة التي يقدمها لنا عن طريق تصوير خيالاته . اننا نطلق اسم الحافز الاضافي او المتعة المسبقة ، على ماينتج من متعة كهذه تقدّم لنا كي يصبح بامكاننا الحصول على مقدار اكبر من متعة تنشأ من مصادر نفسية أعمق . وحسب ما ارى ، فان كل المتعة الجمالية التي يقدمها الكاتب لنا هي ذات صفة « متعة مسبقة » من هذا النوع ، فاستمتاعنا العملي بعمل خيالي انما ينطلق من تخلص عقولنا من توترات معينة . ولعل مقدارا غير قليل من هذه النتيجة يعود الى ان الكاتب يجعلنا فيما بعد نستمتع بأحلام يقظتنا نحن ، دون تبكيت ضمير أو خجل . وبهذا نصل الى حدود التساؤلات الجديدة والمعقدة والهامة، انما ايضا الى نهاية بحثنا في الوقت الحاضر على الاقل .

الفنان هو الانطوائي الاولي الذي لايبتعد كثيرا عن كونه عصابيا ، تدفعه حاجتان غريزيتان شديدتا القوة ، فهو يريد ان يبلغ الشرف ، الجاه ، الثروة ، الشهرة والحب ، انما تنقصه وسائل تحقيق هذه الاهداف المرضية . لذلك يبتعد ، شانه شان اي شخص آخر غير راض ، عن الواقع ويحول اهتماماته كافة وطاقته النفسية الانفعالية ايضا ، نحو تحقيق رغباته التي يمكن بسهولة ان تقوده جميعا الى طريق العُصاب . على انه لابد من اجتماع عدد كبير من العوامل لكي تجعله يبلغ نهاية تطوره هذا ، ومن المعروف جيدا كم يعاني الفنانون بصورة خاصة من الكبت الجزئي لقدراتهم عبر مرض العصاب . لكن الطبيعة على مايبدو ، وهبت تركيبهم مقدرة عظيمة على تصعيد وتحويل الكبت مما يبت بمصير ما ينشب في داخلهم من صراعات . وبهذه الطريقة يعود الفنان الى الواقع لكن الفنان ليس هو الانسان الوحيد الذي يتمتع بحياة من التخيل بل

ان عالم الخيال الساحر هو ملك الانسانية جمعاء ، ملك كل نفس جائعة ظامئة تتطلع للعون والتعاطف . الا ان قدرة الناس ، غير الفنانين ، على بلوغ الرضى والراحة من مصادر خيالية ، هي قدرة محدودة للغاية ، وكبتهم الذي لايرحم يفرض عليهم ان يتوصلوا الى الراحة والرضى عن طريق احلام اليقظة المتناثرة التي قد تصبح جزءا من وعيهم . لكن اذا كان المرء فنانا حقيقيا فانه سيجد اكثر من ذلك في متناول يديه انــه يفهم ، اولا ، كيف يحقق احلام يقظته بحيث تفقد عنصرها الشخصي اساسا وهو العنصر الذي قد ينفر منه الغرباء ، ويقدم الرضى والراحة للآخرين ايضا . كما انه يعلم كيف يخفيها الى حد يصعب معــه تبيُّن اصلها ومنشئها ، بمنابعه المحتقرة . زد على ذلك انــه يمتلك القــدرة الغريبة المحيرة التي يستطيع بوساطتها ان يصوغ مادة بعينها على شكــل صورة امينـــة ، لمخلوقات من خياله ، وبعدئذ يتمكن من ربط هـــذا التمثيل لخيالاته اللاشعورية بكثير من الارضاء والابهاج الذي يمكنه ، لفترة من الزمن على الاقل ، ان يتغلب على مافي الانســـان مــن كبت ويحرره منه . واذا ما استطاع الفنان ان يفعل ذلك كلــه فانه يمكّن الآخرين من ان يحصلوا بدورهم على العــزاء والسلوان من مصــادر ارضائهم اللاشعورية التي كانت قد اصبحت متعذرة المنال .

انه يفوز بامتنان الناس له واعجابهم به ، وبذلك يحقق ، بفضل تخيلاته وتصوراته ، الاشياء ذاتها التي كانت في البداية مجرد تصورات خيــالية فقط : اي الشرف ، الجــاه ، والحب .

شفيق جبري
ورسالة لم تتم

عادل الفريجات

مدخل :

كنت قد تخيرت المرحوم شفيق جبري ، بوصفه علما من اعلام الشعر والادب والنقد في هذا القطر ـ موضوعا اعد" فيه رسالة علمية لنيل درجة الماجستر في الآداب بجامعة دمشق .

وقد انفقت من زمني ما لا يقل عن اربعة اشهر في دراسة آثاره وتقصي اخباره والتعرف على ملامح شخصيته . واقتضى البحث ، بداهة ، ان أزوره في بيته ، في بلودان ، فزرته اكثر من مرة ، وطلبت اليه ان يكتب ترجمة حياته بخط يده ، وان يجيب عن مجموعة الاسئلة التي وجهتها اليه ، ففعل .

ولكن الاقدار شاءت ان ادع هذا البحث ، وان ارجع الى الادب القديم ، فاحتفظت بالترجمة وبالاحاديث وبما جمعته عن هذا الاديب في اضبارة خاصة ، لعلي ـ اذا ما اتيح لي الوقت الكافي اعد بحثا وافيا عنه في قابل الايام .

واما اليوم فاني انشر ترجمته التي كتبها بخط يده ، وانشر معها الاسئلة والاجوبة التي تمت في ربيع سنة ١٩٧٧ ، محافظا كل المحافظة على أمانة الحديث والرواية ، آملا ان يكون في هذا الصنيع شيء من الوفاء لذكرى الفقيد الراحل .
وفي تقديري أن القارىء الكريم سيلمح بين الترجمة والحوار والحواشي(*) تواشجا كبيرا يرسم ملامح صورة ما عن حياة هذا الاديب وآثاره .

(*) ان الحواشي التي ستأتي هي مواد خام . وقد كان مقدرا لها أن تعرض على محك التحليل والنقد والتفسير ، وان تصهر في بوتقة البحث العلمي وتعرض على مناهجه المختلفة. ولكنها مع ذلك فانها ، هنا ، ليست بلا جدوى بأية حال من الاحوال .

اولا ــ الترجمة : (بخط يده) .

ولد في دمشق ليلة الاربعاء في ١٤ شعبان سنة ١٣١٤ للهجرة ، وهو من اسرة عريقة في التجارة ادخله ابوه مدرسة الآباء العازاريين في دمشق ، وهو ابن ست سنين بوجه التقريب .

المدرسة لآباء فرنسيين تدرس العلوم والفلسفة الفرنسية ، ويتولى تدريس العربية رهبان من لبنان . مدة الدراسة فيها تسع سنين . وقد اكمل دراسته وحصل على الشهادة الثانوية .

تدريس العربية فيها ضعيف ، فقد يحسن الرهبان الموارنة تدريس الصرف والنحو اما تدريس الادب على اصول حديثة فلا اثر له .

لاحظ احد رفقائه(١) في المدرسة ضعف تدريس الادب فنصح له ان يطالع كليلة ودمنة وديوان المتنبي وكتابات الشيخ ابراهيم اليازجي .

خرج من المدرسة سنة ١٩١٣ فسافر الى يافا حيث كان اهله لاشغال خاصة . وفي اواخر سنة ١٩١٣ سافر الى الاسكندرية للراحة فاقتنى ديوان المتنبي وعكف على مطالعته ثم عاد الى يافا سنة ١٩١٤ فوقعت الحرب الكبرى فانقطع عن كل عمل وانصرف الى مطالعة كليلة ودمنة وديوان المتنبي ولما رجع الى دمشق مع اهله في اواسط سنة ١٩١٨ توسع في المطالعة ، فطالع العقد الفريد وكتب الجاحظ وابن خلدون وحفظ بعض المعلقات وانصرف الى ديوان البحتري .

من هذا النمط من المطالعة تمكن من سهولة التعبير والبعد عن التعقيد ومال في شعره الى البيان العربي الاصيل .

سنة ١٩١٧ تعرف الى الشاعر الكبير خير الدين الزركلي في دمشق وقويت الصداقة بينهما ، ونشر اول قصيدة في رثاء تاجر كبير في دمشق(٢) صديق والده مشهور بحسن الاخلاق والكرم . ثم نشر قصيدتين اقتبس احداهما من الفرنسية وعنوانها : الزمان . واقتبس الثانية من المنفلوطي وعنوانها : خيال الغد .

وفي سنة ١٩١٨ دخل الجيش العربي دمشق وألفت اول حكومة عربية

فعيّن في دائرة المطبوعات لمراقبة الصحف ثم انتقل الى وزارة الخارجية فكان فيها سكرتير الوزارة ، وفي تموز سنة ١٩٢٠ دخل الجيش الفرنسي سورية فالفت اول حكومة كان وزير المعارف فيها محمد كرد علي فوقع اختيار الوزير عليه ليكون رئيس الديوان نظرا الى اتقانه الفرنسية والعربية. وفي اثناء وجوده في وزارة المعارف كان ينشر القصائد الوطنية مرة يدعو فيها الى وحدة سورية ولبنان ، ومرة يُعرب فيها عن الشعور الوطني في البلاد(٣) وقد تولى وهو في الوزارة تدريب المعلمين والمعلمات على الانشاء ، فكان يدربهم على اصول حديثه تعلمها في مدرسة الآباء العازاريين .

ثم انشأ الفرنسيون مدرسة عليا للآداب(٤) ، فوقع اختيارهم عليه ليكون مديرها ، فتردد في اول الامر حتى اوشك الفرنسيون ان يقلعوا عن انشاء المدرسة ، ثم قبل ان يكون مديرها ، وكان يدرس فيها ساعة في الاسبوع، فالف كتاب المتنبي ، وكتاب الجاحظ ثم أغلق الفرنسيون المدرسة خوفا من اتساع نفوذها بحسب ما قاله احد اصدقائه المطلعين(٤) .

وفي سنة ١٩٣٤ الغى الفرنسيون وظيفة رئيس الديوان فتقاعد عن العمل وانصرف الى المطالعة ونشر مقالات وقصائد في الصحف يغلب عليها الروح الوطنية .

قصائده اكثرها في الثورة ، وفي موضوعات وطنية ، فاذا توفي احد المشهورين من امراء العرب أو شعرائهم أو رجالاتهم كان يرثيهم . فقد رثى الملك فيصل [الاول] ، وسعد زغلول ، وفوزي الغزي من رجالات دمشق ، واحمد كرد علي من رجالات الصحافة . كما رثى شوقي وحافظ والمنفلوطي . وكل مراثيه فيها روح وطنية . وهو لم يطبع ديوانه حتى اليوم .

اما نثره فقد بعثر في بعض صحف دمشق وخاصة القبس والايام ، وفي بعض المجلات وخاصة مجلة المجمع العلمي العربي والثقافة ومجلة الحديث في حلب .

ونثره اكثره في موضوعات ادبية ولغوية ووطنية ، وهو لم يجمع بعد فهو مبعثر في الصحف والمجلات(٦) .

اما انتاجه الادبي فبعد خروجه من وزارة المعارف عاد الى الجامعة السورية بعد جلاء الفرنسيين ، فعيّن عميدا لكلية الآداب سنة ١٩٤٨ وبقي فيها احدى عشرة سنة ، اصدر في خلالها كتابه : دراسة الاغاني . ثم سافر الى الولايات المتحدة فالف كتابه ارض السحر ، وهو وصف هذه الرحلة، وفي اثناء وجوده في كلية الآداب ، دعاه معهد الدراسات العالية في القاهرة لإلقاء بعض المحاضرات فألف محاضرات جمعها في ثلاثة كتب : انا والشعر . انا والنثر . محمد كرد علي .

وهذه هي كتبه المطبوعة :

١ ــ المتنبي[٧] . ٢ ــ الجاحظ[٨] . ٣ ــ العناصر النفسية في سياسة العرب[٩] . ٤ ــ بين البحر والصحراء[١٠] . ٥ ــ ابو الفرج الاصفهاني[١١] . ٦ ــ دراسة الاغاني[١٢] . ٧ ــ أنا والشعر[١٣] . ٨ ــ أنا والنثر[١٤] . ٩ ــ محمد كرد علي[١٥] . ١٠ ــ ارض السحر[١٦] .

الكتب المخطوطة :

١ ــ احمد فارس الشدياق[١٧] .

٢ ــ محاضرات ومقالات .

٣ ــ ديوان شعر : نوح العندليب[١٨] .

الشعراء الذين اشتهروا في سوريا في مقدمتهم خير الدين الزركلي وفؤاد الخطيب وبدوي الجبل وخليل مردم وعمر أبو ريشة وانور العطار وبدر الدين حامد وعمر النص وغيرهم .

اما في لبنان فكانت صلتي ببشارة الخوري وامين نخلة . واما في العراق فكانت صلتي بالشيخ رضا الشبيبي والزهاوي والرصافي .

واما في مصر ففضلا عن الشاعرين العظيمين : شوقي وحافظ تعرفت الى بعض الشباب : ناجي وطه وجودت صالح .

هذا ما بقي في ذهني واعظم شيء في الشعر بحسب اعتقادي انما هو روح الشاعر فالشاعر الذي لم يخلقه الله شاعرا لايمكن ان يعدّ في الشعراء ولو نظم . فكل واحد يستطيع ان ينظم ولكن كل واحد لا يمكن ان يكون شاعرا[١٩] .

ولا اريد في هذه المناسبة ان اشير الى الشعراء الذين خلقهم الله شعراء ، والى الشعراء الذين نظموا ولم يخلقوا شعراء حتى لا أسيء الى أحد .

ثانيا : الحوار :

في بلودان وتحت ظل شجرة وارفة ، يمتد الافق أمامنا فسيحا بعيدا ، تحجز رؤيته بوضوح سحب ضبابية ناعمة . جلست الى اديب الشام الكبير . قدّمت نفسي ، وقلت له انوي ان اعدّ رسالة علمية عنكم فهل تسمحون ببعض الاسئلة التمهيدية لها ؟

ج ـ بكل سرور .

س ـ هل سبق ان اعدّ احد الطلبة بحثا علميا عنكم ؟

ج ـ لا ، وان كان قد حصل فلا اعلم به .

س ـ أستاذ جبري عرفت كتبكم المطبوعة ، وقرأت العدد الاكبر منها ، واتصلت بأصحابك ومعارفك بدمشق ، ورسمت خطة للدراسة ، سأطلعك عليها ، لأرى ما تقول فيها (واطلعته على الخطة) . وكان ان اقترح ان يكون المخطط للبحث فيه على النحو التالي :

آ ـ خلاصة الترجمة . (وهنا ذكر لي أنه صحح تاريخ ميلاده ، برسالة بعث بها الى الدكتور شكري فيصل امين المجمع العلمي ، واصبح هذا التاريخ ١٤ شعبان ١٣١٤ هـ .) وقد طلبت منه أن يكتب لي الترجمة باختصار ففعل ، وقد مرّ بها القارىء قبل قليل .

ب ـ التكوين الادبي والثقافي .

ج ـ مقابلة بين اسلوبه وأسلوب القدماء .

هـ ـ طريقته في الدراسة وتحليله للكتب . وخاصة (الجاحظ ـ المتنبي ـ محمد كرد علي .) .

. . . .

س ـ لك كتابان هامان هما : انا والشعر ، وانا والنثر .

ج ــ هذان يعدان بمثابة قصة أدبية او هما بوح بأسرار نظمي ونثري .

س ــ فيما يتصل بنثرك ما هي الجرائد والمجلات التي كنت تنشر فيها مقالاتك وآراءك ؟

ج ــ جرائد العهد الوطني الاول وهي :

١ ــ المقتبس للاستاذ محمد كرد علي .

٢ ــ القبس لنجيب الريس .

٣ ــ الايام لنصوح بابيل .

٤ ــ جريدة المفيد لخير الدين الزركلي .

واكثر هذه المقالات مقالات سياسية واجتماعية .

اما المجلات فهي :

١ ــ الثقافة : لصاحبها أحمد أمين ــ القاهرة .

٢ ــ الحديث : لصاحبها سامي الكيالي ــ حلب .

٣ ــ مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق .

واكثر هذه المقالات يتناول شؤون الادب واللغة .

س ــ انت عضو في مجمع اللغة العربية بدمشق ، فمتى حزت شرف هذه العضوية ؟

ج ــ في عام ١٩٢٦ عينت عضوا في المجمع ، وفي هذه السنة بالذات توفي والدي بفلسطين وكان يعمل بالتجارة ، والمعروف ان كل اسرتنا تعمل بالتجارة .

س ــ هل تسمح بأسئلة شخصية ؟

ج ــ نعم ــ تفضل .

س ــ في هذا البيت الرائع لا أجد احدا غيرك ؟ وعلمت ممن يعرفونك جيدا أنك لم تتزوج ! فلماذا يا استاذ جبري ؟

ج ــ يمكن أن ارجع سبب عدم زواجي الى ما يلي :

١ ــ نشأتي في مدرسة العازارية ، وهي مدرسة اساتذتها رهبان .

٢ ــ كنت أخشى عدم التوفيق ، أو خيبة الامل في الزوجة أو الاولاد .

٣ ــ وانا صاحب مزاج لا يحب الاسر(٢٠) !.

س ــ وهل تعتقد ان الزواج أسر ؟

ج ــ على العموم ، لا . ولكن في كل الاحوال لست نادما !

وحصل شيء من الصمت والتامل قطعته بطرحي السؤال التالي :

س – هل نعود الى جو الشعر والادب ؟

ج – كما تشاء .

س – كنت تدرس في كلية الاداب بل كنت عميداً لها ، فمن هم زملاؤك في قسم اللغة العربية آنئذ ؟

ج – اذكر منهم امجد طرابلسي ، سعيد الافغاني ، شكري فيصل .

س – أنت لم تطبع الديوان ، فيما اعلم ، وتصعب دراسة شعرك دون ان يكون كل الديوان بين يدي الدارس . ومع ذلك قرات في كتاب (٢١) للدكتور جميل صليبا رايا له فيك ، فحواه انك تمثل المذهب الاتباعي (الكلاسيكي في الشعر المعاصر . فماذا تقول ؟ .

ج – كتاب صليبا ، او رأيه لم اسمع به . ولكن انا فعلا من الشعراء الكلاسيكيين .

س – ماهو رايك في أحسن قصائدك ؟

ج – لايوجد تفاوت في قصائدي . وفي شعري تماسك متماثل . ولكن القصائد الاولى ليست من روح القصائد في المرحلة المتاخرة (٢٢) .

س – يقال انك تاثرت بالزركلي (٢٣) ، فما رايك ؟

ج – لم اتاثر بالزركلي . بل كنت اعجب بقصائده فاعارضها . المتاثر بالشاعر يجب ان تظهر عليه روحه . انا تاثرت بالمتنبي والبحتري وابي تمام ، فهؤلاء هم عناصر التكوين ، اما الزركلي والشبيبي والخطيب فلم يكونوا عناصر تكوين . فقد كانت الطوابع العامة للقدماء قد رسخت في فكري وطبعي (٢٤) .

س – ماهي آخر قصيدة نشرتها ؟ واين .

ج – آخر قصيدة نشرتها (ايار ١٩٧٧) – هي مناجاة البحتري . في المجلة العربية التي تصدر بالرياض . ورئيس تحريرها صديق لي اسمه منير العجلاني .

س – لم يمض على وفاة الزركلي زمن طويل فهل رثيته ؟

ج – لا لم أرثه لان الشعر لايقوى على حمل ما اريد ان اقوله فيه .

س – قيل لي انك كنت تحب اناتول فرانس ؟

ج ـ نعم هذا يعد من اكابر كتاب فرنسا . عبارته سهلة . وقد تأثرت به حقا . ونشرت في مجلة الميزان لصاحبها احمد شاكر الكرمي مقالات مترجمة عن اناتول فرانس .

س ـ لنعد قليلا الى الوراء ، ماهي اول جريدة نشرت فيها ؟

ج ـ اول جريدة ـ وليست مجلة ـ نشرت فيها هي جريدة المهذب لصاحبها الخوري بولس الكفوري وكان ذلك سنة ١٩١٤ .

س ـ استاذ جبري انت لك اسهامات كبيرة في النقد والدراسات النقدية ، وقد توليت الكتابة في باب التعريف والنقد في مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق ردحا من الزمن ـ. فأين تضع نفسك بوصفك ناقدا ؟

ج ـ انا انظر الى محاسن الكتاب اكثر من نظري الى مساوئه (٢٥) .

وكان سؤالي الاخير :

س ـ هل تسمح بالاطلاع على الديوان .

ج ـ لامانع .

وذهبنا معا الى مكتبته . وفتح لي الشد حقيبة بنية اللون كان الديوان بداخلها . فاطلعت عليه ، وكان فيه ـ (في ايار ١٩٧٧) ـ حوالي /٦٨/ ثماني وستين قصيدة ، ولو طبع فسيكون عدد صفحاته حوالي /٣٠٠/ ثلاثمائة صفحة على وجه التقريب .

كانت القصائد فيه مرتبة بحسب موضوعاتها . وهناك قائمة ذكر فيها الشاعر اسماء القصائد وتاريخ نظم كل منها ، وهي التي عرفتني بمجموع قصائد الديوان .

ان اكثر القصائد قرضت في رثاء العظماء من شعراء وادباء وزعماء ، وقد جمعها تحت عنوان (شعر العبقرية) (٢٦) .

وكانت لديه مجموعة من القصائد لم ينشرها هي : مناجاة الشمس ـ الشهيد ـ اباطيل التاريخ ـ سلطان الشعر .

ومن الجدير بالذكر قوله لي ان هناك بعض الابيات التي تصور نفسي ، بل هي صورتي النفسية ، وأود ان اثبتها في أول الديوان . وعددها خمسة ابيات ، منها قوله :

تجافت عـن الدهمـاء لـم تحتفل بهم
ترى عبسهـم بشـرا وبشرهـم عبسـا
فمـا الفت بالليـل بارقـة الدجـى
ولاهي نافت في رفيف الضحى الشمسـا
ومالـي ومـا للناس ابغـي وصالهـم
فما وصلهم نعمى ولاهجرهم بؤسا (٢٧) .

ولكن الموت الذي قطع صلة جبري بالناس ، لم يبتها بتاً ، واني لـه ذلك ؟! وهو المؤلف والباحث والاديب والشاعر .

فطلاب العلم ، ودارسو الادب . والمهتمون بنهضة هذا القطر الادبيـة لامناص لهم من مد خيوط الاتصال بآثار الشاعر والاديب والناقد شفيق جبري ، هذا الذي أحدثت وفاته وقعا اليما لدى اهله واصدقائه واصحابه وطلابه .

وشكلت خسارة كبيرة في دنيا العلم والادب والشعر .

الهوامش

(١) رفيقه هذا هو المحامي جرجي الريس .

(٢) يقول فيها :

أودى المنون بواحد الاحاد	وعدت على ربع الكرام عواد
والدهر يعثر بالكرام وقلما	عثرت صروف الدهر بالاوغاد
شلت يد الاحداث كيف تخرمت	شرخ الشباب ونضرة الاعواد

والشاعر ينقد نفسه في هذه القصيدة ، ويقر بتقليده للشريف الرضي ، ويعترف بصبغتها العامة بحيث يمكن ان تقال في كل واحد ميت . (انظر انا والشعر ـ القاهرة ١٩٥٩ ص ٥ ـ ٦ ـ ٧) . وهذا النقد الذاتي يدل بوضوح على الروح الموضوعية التي كانشفيق جبري يتحلى بها .

(٣) كان جبري يرى ان الادباء من كتاب وشعراءهم اساليد الوطنية فهو يقول في كتابه (بين البحر والصحراء . ص ٩٢) :

« فان اساليد الوطنية انما هم الكتاب والشعراء لانهم يستطيعون وحدهم ان يتغنوا بوطنهم وان يعلموا الناس محبة أشكال هذا الوطن والوانه وان يحملوهم على ذوق محاسن هـذه الاشكال والالوان ، وعلى مابه فكل وطنية مجردة من هذا الحنو ، منسلخة من هذاالتقديس

انما هي وطنية فارغة ، وعبثا يحاول السياسي ان يدعي هذه الوطنية فمهما تكن اساليبه في هذا السبيل بارعة فان وطنيته لاتكون صحيحة الا اذا كانت مبنية على محبة ارض ابائه واجداده ، انا لاندفع الاجنبي عن ارضنا الا اذا اشربت قلوبنا محبة هذه الارض ،وتسلسل هذا الحب احقابا طويلة ، ولايحسن افراغ هذه المحبة على قلوبنا مثل الكتاب والشعراء، فهم القادرون على تصوير محاسن الوطن ، وهم القادرون على قذف محبته في نفوسنا ، فلنقدس الادب اذا أردنا تقديس الوطن » . وانظر ايضا مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق — مجلد ١٩ — ص ١٧٠ .

ويضيف جبري قوله : (انا والشعر — ص ١٥) .

« فالنزعة الاولى من نزعات الشعر الذي مارسته كانت نزعة وطنية » .

ومن اجل تفصيلات اكثر انظر فصل الشعر الوطني في كتاب جبري انا والشعر — القاهرة ١٩٥٩ . ومما يذكر ايضا ان الدكتور جميل صليبا البت في كتابه — اتجاهات النقد الادبي الحديث في سوريا — (القاهرة ١٩٦٩ — ص ٥٩) قول جبري له : « اننا معشر اهل الشام نفضل الشعر الذي عليه آثار القومية والاثار الوطنية ، لاننا في غلاب ونضال » .

وقوله ايضا : « اما نحن الان في دمشق فلا يرضينا الا النفحة الوطنية في الشعر ، قد تكون على حق ، وقد تكون على باطل ، ولكن هذا هو الامر الواقع » .

(٤) كان ذلك في سنة ١٩٢٩ .

(٥) اخبرني جبري ان الدكتور انور حاتم هو الذي قال له : ان المدرسة افلقت خوفا من تاثيرها وتاثيرك ! .

(٦) يتحدث جبري عن طريقة تكون اسلوبه النثري الذي كان نتاج ثقافته العربية والفرنسية فيقول : (انا والنثر ص ١٦٥) « لقد اتتني هذه الاصالة في الاسلوب على ما اعتقد من تنوع الكتب التي قراتها ، ومن تنوع اساليب هذه الكتب فقد اخذت اشياء كثيرة من بلغاء الكتاب من العرب كابن المقفع والجاحظ وابن عبد ربه والثعالبي وابن خلدون ومن هم في طبقاتهم ، ثم اضفت اليه مااخذته عن بلغاء الكتاب من الافرنجة مثل فنلون وبوشكيو واناتول فرانس ولوتي وغيرهم ومن هم على طرازهم . فاجتمع هذا كله في روحي فاختلطت عناصره ، وتزاوجت اجزاؤه ، واتحدت جملته ، فنشا من هذا الاختلاط وهذا التزاوج وهذا الاتحاد اسلوب خاص بي عرفت به وعرف بي . والذين فاتحوني بشأن هذا الاسلوب قالوا لي : انه اسلوب مطبوع بطابع الوضوح والسهولة والبساطة مع المحافظة على روح اللغة وعبقريتها » .

(٧) المتنبي دمشق ١٩٣٠ .

(٨) الجاحظ دمشق ١٩٣٢ والقاهرة ١٩٤٨ .

(٩) العناصر النفسية القاهرة (سلسلة اقرأ) ١٩٤٥ .

(١٠) بين البحر والصحراء القاهرة ـ (سلسلة اقرأ) ١٩٤٦

(١١) ابو الفرج ـ بيروت ١٩٥٥ . وط ٢ في القاهرة ١٩٦٥ .

(١٢) دراسة الاغاني ـ دمشق ١٩٥١ .

(١٣) انا والشعر . القاهرة ١٩٥٩ .

(١٤) أنا والنثر . القاهرة ١٩٦٠ .

(١٥) محمد كرد علي . القاهرة . ١٩٥٧ .

(١٦) ارض السحر ـ دمشق ١٩٦٢ .

(١٧) تناهى الي انه كان يعد هذا الكتاب للطباعة قبل وفاته باشهر ، بناء على طلب احدى دور النشر . ولا ادري فيما اذا كان قد انجزه ام لا ؟!. وأفادني ايضا انه انتوى تأليف كتاب بعنوان : أنا والناس . ولكنه الان صرف النظر عنه .

(١٨) يكشف جبري عن قصة عنوان الديوان في كتابه أنا والشعر . ص ٢٤ . بقوله : « لقد كنت جالسا في غرفتي في يوم من أيام الربيع سنة ١٩٢٤ وكان فيها شباك يطل على بستان وكانت العنادل تغرد على الاغصان للتعبير عن ابتهاجها بالربيع وكنت في تلك الايام واقعا في أزمة عاطفية شديدة ، فهاج الشعر في صدري ، فنشأت عن هذا الهيجان قصيدتي: نوح العندليب . » .

وفي هذه القصيدة يخاطب الشاعر العندليب بقوله :

فيالك من ممعن في الحنين ... الم يشهد الناس امعانه
ابكي العنادل أوطانها ... ولا يندب المرء أوطانه

ويضيف جبري (أنا والشعر . ص ٢٥) : « والحقيقة أني لم أعن بنوح العندليب ، وانما عنيت بنوحي ، ولم أغن بأشجانه ، وانما تغنيت بأشجاني ! » . وقد شاعت قصيدة جبري هذه في اكثر بلاد العرب ، كما يقول . والحقيقة ان الكآبة كانت تسم مزاج الشاعر الراحل ، ونحن لا نزعم هذا زعما ، فقد أقر هو به حينما قارن بين مزاجه ومزاج ابراهيم ناجي . يقول جبري . (أنا والنثر . ص ١٧٢) : « لا يغضبن عليّ الدكتور ناجي ، فالكرب الذي طبع عليه قد طبع على مثله كثير من الناس ، وأنا منهم . » . وانظر أيضا كتاب : محمد البزم شاعر العربية ونحويها ـ للدكتور ابراهيم الكيلاني . دمشق . (بلا تاريخ) . ص ٢٣٦ .

(١٩) كان جبري يرى الشعر ابن الطبع وليس ابن التكلف ـ (أنا والشعر ـ فصل سحر العبقرية) .

وكان يشدد كثيرا على الروح الشعرية . « ان الشعر في أي عصر كان لا يعيبه انه رثاء او مديح او احياء ذكرى ، وانما الذي يعيبه خلوه من الروح الشعرية ، ومن ادوات الشعر كالخيال والحس والذوق والفكر وما شابه ذلك . » ــ مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق ــ المجلد ٢٠ ــ ص ٣٦٦ .

وكأني بجبري يود ان يعبر عن شيء في الشعر يكاد يقترب من السحر ، فلا يعرف كنهه ، ولا يجد المصطلح المناسب له ، لذا نراه يقر بأنه لم يبلغ الغاية في الكلام عليه ، فيقول : (أنا والشعر ، ص ١٠٩ ــ ١١٠) : « ان في الشعر سرا روحانيا يدركه الذي يزاوله ، ولا يدركه الذي لايزاوله ، وهذا السر الروحاني هو الذي يجعل الشعر شعرا يهز النفوس ، ويحرك الطباع . » .

وقد ترددت فكرة ان الشعر طبع وموهبة ووحي والهام في أكثر كتبه فها هو ذا يقول في كتابه : المتنبي ــ مالىء الدنيا وشاغل الناس ــ ص ٥٢ فما بعد : « من هذا كله تستخلصون ان الشعر قد ركب في الطبع وامتزج بالنفس . فالطبع هو العامل الاكبر في الشعر ، ولعمري كيف يكون الشاعر رقيقا اذا قدت طبائعه من الصخر ، ونحت قلبه من الحجر ، أم كيف يكون ظريفا اذا نشأ على الغلظة والفظاظة ، وطبع على فتور الذهن وجمود النفس، فالناس كلهم يستطيعون ان يتكلفوا الشعر ، وما كل شعر يقولونه خالد على وجه الدهر فاذا لم يكن الشعر ابن الوحي والالهام ذهب جفاء ولم يمكث في الارض . » .

وكرر هذه الفكرة في كتابه ــ أنا والنثر ، ص ١٤٥ . اذ قال : « ان الانسان اذا لم يخلق شاعرا فلا تنفعه معرفة الاوزان والعروض والقوافي . » .

(٢٠) في كتابه أرض السحر ص ١٥٩ ، يروي جبري : ان شابا اسمه جورج كان ينزل في ضيافته وضيافة أمه في (سان فرنسيسكو) سأله عن الزواج فأجابه جبري ذاكرا الحقيقة : « اني غلطت في حياتي غلطة فخطبت ، ثم تبيّن لي أن الفتاة وأهلها غايتهم في هذا الزواج المال وحده ، فصحوتُ وملصتُ ... » .

ــ ولكن الباحث قد لا يقتنع بما سبق من أسباب ويمكن ان يتحرى هذا الامر في وقائع وظروف اخرى ، منها على سبيل المثال أن جبري كان ولعا بأمه ، وربما كان في سبب احجامه عن الزواج احساس لاشعوري بان هذا الزواج سيعكر عليه حبه أمه ، أو يعكر على امه حبها له !.. وبعبارة اخرى : ربما كان حبه لامه يغنيه عن حب الزوجة او التفكير في الزواج بشكل جدي وحاسم ! وقد تحدث الشاعر عن علاقته الخالصة هذه فقال في كتابه (أنا والشعر ــ ص ٤٥) :

« اني لم احب احدا في حياتي مقدار حبي لامي ، ولقد شغل حبها كل ناحية من نواحي قلبي ، كانت ملء هذا القلب كله ، لا تكاد الدنيا وزينتها تعدل جزءا من هذا الحب .

وقد بلغ من ولعي بها أني كنت لا استطيع ان أفاتحها بهذا الولع ، وقد كانت تشعر به . كانت معاملتي لها الدليل القوي على عمق عاطفتي ، ولقد كانت تبادلني بمثل هذه العاطفة فكانت ترى الدنيا كلها فيّ وكنت أرى الدنيا كلها فيها ، حتى توفاها الله ليلة الثلاثاء في ١٠ ايلول سنة ١٩٥٧ » .

وقد قال في رثائه لها :

أمسي ولست أرى في الارض قاطبةً	أعزّ منك على الاسماع والبصر
ناديتك اليومَ ، لا حسّ ولا خبر	فأين منك دويّ الحس والخبر
غادرت في القلب جرحا كلما هدأت	آلامه اتقدت في القلب كالشرر
لو تسمعين جعلتُ الصدرَ متكئا	لرأسك الطهر في الظلماء والحفر

(٢١) انظر . محاضرات في الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام واثرها في الادب الحديث لجميل صليبا . (القاهرة ١٩٥٩ – ص ٢١٧) . ويمثل المؤلف لاتجاه جبري هذا بقصيدته في المتنبي . ومنها :

فجر الحرب بالمداد دماء	فتلاقت دماؤها ومداده
فترى الجو ملهبا من لظاها	وترى الافق مالجا أطواده
وتحس الدماء تقطر من جانب	سيف تندى بها أغماده
وتظن الجريح اودى به الجرح	وتادى من الوجاع ضماده

ويعلق عليها بقوله : « ففي هذه القصيدة الرائعة معان صادقة ، وتصوير عجيب ، وجرس موسيقي اخّاذ – تشعر عند قراءتها أنك تقرأ شعر البحتري أو شعر ابن الرومي ، أو شعر المتنبي نفسه . » .

(٢٢) يستنتج الدارس تاريخ ابتداء جبري بنظم الشعر من خلال حديث له مع معروف الرصافي عن قصيدته التي نظمها عام ١٩١٩ ومطلعها :

وثب الردى والليل لائل	يطوي العالم والجاهل

يسأله الرصافي : متى شرعت في نظم الشعر ؟ فيقول له من ثلاث سنين . فلا يصدق الرصافي ويقول : « ان هذا الشعر لا يتأتى لصاحبه الا بعد عشر سنين او خمس عشرة سنة » – (أنا والشعر ص ٩٦) . ولكن الشعر تأتى لصاحبه حقا ، وله من العمر ثماني عشرة سنة » أي في سنة ١٩١٦ .

وقد كان شاعرنا في أول عهده يعارض الاقدمين ، الا انه فيما بعد « أصبح لا يعمل شعرا الا منقادا الى الهامه وحده لا يخطر على باله شعر شاعر . لا من المتقدمين ، ولا من المتأخرين . » أنا والشعر ص ٩٢ . وهو لم يكن يفكر في البدء في تنسيق أو تنقيح ،

ولكنه في سنة ١٩٥٩ صار « يقضي في نظم القصيدة وتنقيحها مدة أقلها شهر او اربعون يوما حتى يتوثق من القصيدة . » ــ (أنا والشعر . ص ٩٣) .

(٢٣) قال احمد شاكر الكرمي عن جبري « ان شفيق جبري شاب متناسق الاسلوب في شعره ونثره ، ينتقي الفاظه ويعني برصفها يقلد بذلك خير الدين الزركلي ، ويسير على سننه . وفي ظني أنه سيصل في عالم الادب العربي الحديث الى منزلة يحمد عليها . » احمد شاكر الكرمي ــ مختارات من آثاره ــ منشورات وزراة الثقافة . دمشق ١٩٦٤ . ص ٩٢ .

وقد صحح جبري للكرمي ، حكمَه فيه ، فقال :

« فلو قال الكرمي انه يهزني شعر خير الدين فيثير الشعر في خاطري لكان قوله أقرب من الحقيقة . » ــ (أنا والشعر . ص ٩٣) .

(٢٤) يؤكد جبري أنه كان مولعا بالقدماء وبالتراث العربي ، حيث لم تسحر لبه ثقافة الغرب فتجعله ينحرف عن معنى الاصالة . فهو في خطابه الذي استقبل فيه منير العجلاني عضوا في المجمع العلمي العربي بدمشق يقول :

انه « مولع بالمتقدمين » . وعلى الرغم من تزوده باليسير من ادب الغرب فانه لا يعق الذين أورثوه ادبهم ولغتهم . ــ انظر المجلد ٢٦ من مجلة المجمع العلمي ص ٤٤٩ ــ ٤٥٧ .

(٢٥) الحقيقة ان جواب جبري هنا كان مقتضبا . وهو في تضاعيف كتبه النقدية يبدو ناقدا أميل الى النقد التأثري منه الى النقد الموضوعي . يقول في كتابه أنا والنثر : « كنت اجد لذة في الاعراب عن رأيي الخاص الى جانب اعراب المؤلف عن آرائه . ولم اكن شديدا في النقد ، بل ربما ملت الى المسامحة اكثر من ميلي الى العنف ، كنت اظهر محاسن الكتاب اكثر من اظهاري لمساوئه . فاني ارى ان فائدة النقد في نشر المحاسن تفوق فائدته في نشر المساوىء . » ــ أنا والنثر . ص ١٣٤ .

ومن الجدير بالذكر ان جبري كان يرى في الادب الهية ، ولكنه الهية ممتعة ومفيدة . ويشرح المرحوم جبري فكرة أن الادب الهية في معرض تعريفه ونقده لكتابي المطالعات والمراجعات للعقاد هذا الذي يهاجم صديق جبري أناتول فرانس لآرائه في سهولة الفن . ويرى جبري ان العقاد اساء فهم أناتول فرانس أو فسر آراءه بما يناسب معتقداته ، ويذهب الى ان الذين خلدوا في أدبنا انما هم الكتاب والشعراء الذين سهل فنهم . ومما يقوله « وانما خلد المتنبي لسهولته » ! ولاشك ان هذا الرأي قابل للنقاش ، ولعل مناقشته ستكون في مقام آخر ــ انظر مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق ــ المجلد ١٩ ص ٥٤٩ ــ ٥٥٥ .

ولكن جبريا الناقد كان يدرك طبيعة العمل النقدي الخلافية فهو يقول في كتابه دراسة الاغاني : (دمشق ١٩٥١ . ص ٣٠٤) :

« ومهما نشأ أن نضع قواعد عامة في النقد فقد تكون قاعدة هذا الاختلاف أهم القواعد . لان لكل ناقد رأيا خاصا وذوقا خاصا وشعورا خاصا . ومن الصعب أن نرى اجماعا في أمور الفن يشبه الاجماع في أمور العلم فاذا قدمنا هذه المقدمة فما ينبغي لنا ان نلوم أبا الفرج وغيره من رجال النقد على تفضيل شاعر من الشعراء على غيره من نظرائه . وقد يكون للنقد في عصر من العصور قواعد يجمعون عليها ولكن الشذوذ عن الاخذ ببعض هذه القواعد أمر لابد منه ، لاختلاف الامزجة والطبائع والنظرات الى الحسن والقبيح وما شاكل هذا كله . » .

ولكن هذه الحرية التي يبيحها جبري لايدعها حرية مطلقة فهو يشترط في النقد التعليل فحينما وصل الى رأي أبي الفرج الاصبهاني في قصيدة لابن هرمة فحواه : انها من فاخر الشعر ونادر الكلام ومن جيد شعر ابن هرمة خاصة قال مؤلف دراسة الاغاني : « فهذا نقد مجرد لا تعليل فيه » .

وهو لم يشأ ان يكون النقد فوضى « بحيث يستطيع كل من يمسك بيده القلم أن يحكم على شاعر أو كاتب حكمه الذي يمليه عليه ذوقه . ولهذا كان هم النقاد في كل العصور تقييد النقد حتى لا يكون فوضى ، وحتى يكون للناس قواعد عامة يصطلحون فيها على محاسن الفن ومقابحه على قدر الامكان . » ـ مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق ـ المجلد ٢٢ ص ٤٤٩ .

وخلاصة الموقف النقدي عند جبري أنه كان أميل الى التأثرية ، وقد وصفه لطفي جمعة بأنه (سانت بيف) العرب ، ولكنه يوصفه أستاذ أدب ، كان من حين لآخر ، يخرج من دائرة النقد الذاتي الى دائرة النقد الموضوعي . « فان استاذيته حملته على تحليل الاعمال الادبية تحليلا موضوعيا . وهكذا استطاع ان يجمع بين الذاتية والموضوعية في وزن واحد منسجم . » انظر د. صليبا ، جميل : اتجاهات النقد الادبي الحديث في سوريا ـ القاهرة ١٩٦٩ . ص ١٦٤ .

واضيف : انني لم أقل كل شيء عن جبري الناقد ، اذ له آراء في الشعر والنقد والاسلوب والالفاظ والتراكيب والقصة والترجمة ، والقصيدة وبنائها . تحتاج الى جمع وتمحيص وتنسيق وتأليف . وحري بدارس جبري ناقدا ألا يغفل عن « مسألة الالفاظ » تلك التي أولع بها أشد الولع ، وفتن بحبائها أ ـ (أنا والنثر ـ ص ١٤٨) . ونظر اليها على أنها « سر الشعر وروحه » ـ (أنا والشعر ص ٩٣) . وخصها بمقالات كثيرة كانت تتصدر اعدادا من مجلة المجمع العلمي العربي ، بعنوان : بقايا الفصاح . واكثر من الاشارة الى الى حبه لها في مواضع شتى من آثاره .

(٢٦) يفخر الشاعر بمراثيه . وقد نظر اليها على أنها « تصاوير بطولة من البطولات ، أو وطنية من الوطنيات ، أو زعامة من الزعامات ، أو عبقرية من العبقريات » وقال : « وأي نقيصة في تكريم أشباه هذه الامور ! » . ـ أنا والشعر ـ ص ٦١ .

وقد رثى شفيق جبري كلاً من شهداء أيار ، ففي عام ١٩٢٠ أقام النادي العربي حفلة لتأبين هؤلاء الشهداء ، فالقى فيها الشاعر قصيدة . وكانت هذه المرة هي المرة الاولى التي يلقي فيها أمام مجتمع عام . وفيها يقول :

دمشق الشام هل نفد القضاء   فزلزلت الكواكبُ والسماءُ
لقد جلّ العزاء فلا عزاءٌ   وعز الصبرُ وانقطع الرجاء
ترادفت الشدائد والرزايا   فلا صبح يسرّ ولا مساءُ
ثوى في ظلمة الاجداث قومٌ   يحل غداة يومهم الثواءُ
من العرب الذين لهم نفوسٌ   تلازمها المدائح والثناءُ
بنوا ما لا تطاوله سماءٌ   ومـا آوى ظلالهم البناءُ

ورثى الشاعر ولي الدين يكن ١٩٢١ ، والمنفلوطي ، واحمد كرد علي صاحب جريدة القبس ١٩٢٧ . ورثى سعد زغلول في ٣٠ ايلول ١٩٢٧ . واشار في قصيدته فيه الى قدرته الخطابية حيث يقول :

يا مرسل السحر الحلال   يذوبه في القول الرصين
ومدبج الخطب الطوال   تفيض حتى وضح اليقين
في ثورة البحر الخضم   وزأر ضرغام العرين

ورثى فوزي الغزي ١٩٢٨ بقصيدة مطلعها :

لبست دمشق من الخطوب برودا   ومشت على هام الخطوب وئيدا

وفيها يقول في دمشق ـ ولنتذكر انها كانت تئن تحت الانتداب الفرنسي :

رفع الشعوب على الحديد قلاعهم   ودمشق ترفع بالرفات حديدا
صمدت لريب الدهر ملء رجالها   لم ترهب التهويل والتهديدا
صحف باحمر قانيء مكتوبة   ضمن الزمان لاهلها التخليدا

وممن رثاهم المرحوم جبري الحسين بن علي ١٩٣١ ، وحافظ ابراهيم الذي يقول فيه ـ سنة ١٩٣٢ :

ستون عاما على كره تعانيها   هدأت عنها ولم تهدأ غواليها
فتّت قوافيك بالاحزان مالجةً   تكاد تنطق من بؤس اغانيها
لو لحنوا البؤس في شعر نردده   لكان بؤسك الحانا نغنيها

وكما اشتهر حافظ بالبؤس اشتهر شوقي بالنعيم فذكر جبري ذلك في رثائه له سنة ١٩٣٢ ايضا :

يا كرمة ذويت فيها امانينا لا الظل غاف ولا الافنان تندينا
ما ضاع عمرك الا في مضاحكة ولاتمليست الا الخفض واللينا
يا عيشة في حمى اللذات فياها سكر الهوى والغواني والخلينينا

وممن رثاهم الشاعر ، المتنبي ١٩٣٥ في مهرجانه الذي اقامته الجامعة الاميركية ببيروت . والمعري . وشوقي مرة اخرى سنة ١٩٥٨ .

(٢٧) كان الشاعر محبا للعزلة مؤثرا للصمت والتأمل ، وكما تكشف الابيات ، اعلاه ، عن مزاجه ، كذلك يكشف عنه قوله عن مرافقته في رحلته الى امريكا ، الدكتور ايلي سالم : « لقد كان للدكتور ايلي سالم اثر حسن في نفسي من اول تعرفي اليه ، فقد وجدته هادئا في مظهره ، قليل الكلام ، ولا يزعجني شيء مقدار الثرثرة . » ــ ارش السحر . ص ٥١ .

السلطات الثلاث في الدولة

زياد كامل

أول حديث لرفاعة عن السلطات الثلاث في الدولة جاء في (تلخيص الابريز) من خلال ترجمته لمواد الدستور الفرنسي لعام (١٨١٤) بيد أنه آنذاك لم يوفق في صياغة المصطلحات المعبرة عن هذه السلطات بدقة وسهولة ويسر اذ جابهته صعوبات لغوية فائقة، وفيما بعد نجح في استعمال مصطلحات سهلة قريبة من المعنى المقصود وان لم تكن بلغة عصرنا وغير مماثلة لمصطلحاتنا الشائعة اليوم .

٢ ـ السلطة التنفيذية :

بادىء الامر لم يصغ رفاعة لهذه السلطة مصطلحا معينا اذ حسبه ان ترجم النص الفرنسي او المصطلح الفرنسي بعبارة طويلة غير اصطلاحية ، لكنه فيما بعد صاغ لها في (مناهج الالباب) مصطلح: «قوة تنفيذ الاحكام»(١)، والسلطة التنفيذية عند الطهطاوي (حق خاص باولي الامر ، الملك أو الحاكم ، من أول وهلة لاشتراكه فيه غيره) (٢) ، ورأيه هذا يتفق مع ماكان سائدا من تصورات يومذاك عن الملك او الحاكم حيث اعتبر رئيسا اعلى للسلطة التنفيذية التي يمثلها الآن على الاغلب مجلس الوزراء .

والملك يأتي عند رفاعة على راس السلطة التنفيذية وله عنده مسؤوليات وصلاحيات جسيمة واسعة ، وهذا ايضا يتفق مع ما كان سائدا من تصورات عن الملك في المنطقة العربيـة يومذاك ، ويعد انعكاسا مباشرا للدستور الفرنسي ، فالملك عند شيخنا رفاعة : « هو رئيس المملكة وامير الجيوش البرية والبحرية وقائدهم الاعلى ، عليه مدار الامور الملكيـة والعسكرية الداخلية والخارجية ، وهو الذي يقلد المناصب العمومية لمن يستحق ، باصدار أوامره فيها ويرتب الوظائف وينظم اللوائح المبنية لطرق اجراء الاصول والقوانين ويأمر بتنفيذ الاحكام الصادرة عن ديوانه ومحاكمه ومجالسه واذا أمر بتنظيم اللوائح فلا يجري مفعولها ولا يمتد بها الا اذا صدق على نفس اللوائح وعلى ترتيب الجزاء على من خالفه »(٣)، فالملك عند رفاعة يقوم بعديد من الاختصاصات فهو المسؤول الاول عن سياسة البلاد الداخليـة والخارجيـة وعن تنظيم القوانين واصدارها والتصديق عليها عدا عن كونه قائدا اعلى للقوات المسلحة ، وكان رفاعة قد قال في موضع آخر : « أصل القوة في تدبير المملكة ـ سياسة المملكة ـ لملك فرنسا »(٤) ، فهو : « صاحب قوة تامة في مملكته »(٥) .

ولئن كانت وظيفة الملك عند رفاعة جسيمة الاعباء ، فهذا لا يعني انه يقوم بكل شاردة وواردة في الدولة وبكل شؤونها الصغيرة والكبيرة انما كان رفاعة يقر بمبدأ تقسيم وتوزيع الاختصاصات ، يقـول رفاعـة : « لما كانت السياسة جسيمة لايقوم بهـا واحد ، اختص الملك بمعالي الاحكام وكلياتها وخلع بعض نفوذه في أجزئيات الاحكـام على الحاكـم والمجالس ويجعل لهـا لوائح وقوانين خصوصية ترشد أفعالهم فـلا يتعدونها »(٦) ، فهناك اذن مجالس حكومية اخرى تنوب عن الملك في تسيير البلاد وتطبيق الانظمة والقوانين . وينقل رفاعة نصا من كتاب (اقوم المسالك) لمؤلفه المفكر العربي التونسي ، خير الدين التونسي ، ينتقد فيه الاخير الحكام العرب والمسلمين عصر ذاك اذ يقول : « ان المطلوب من الملوك ما هو مجرد فصل النوازل الشخصية كما هو مشاهد في بعض الممالك الاسلامية ولا مباشرة جزئيات الادارة التي يمكن اجراؤها

بغيرهم من المتوظفين ، وانما المطلوب منهم النظر في كليات الامور »(٧) ، والجدير بالذكر هنا ان خير الدين التونسي هذا قد أضاف الى واجبات الملك واجب اختيار كبار الموظفين لتنفيذ الخطط الاقتصادية والدفاعية والسياسية في الدولة(٨) .

ولقد التزم رفاعة بفكره السياسي بمبدأ عدم مسؤولية الملك أو الحاكم « فالملك حسابه على ربه فليس في فعله مسؤولية لاحد من رعاياه »(٩) ، وكان رفاعة قد قال في ترجمة الدستور الفرنسي : « ذات الملك ـ شخصية الملك ـ محترمة ، ووزراؤه هم الكفلاء في كل ما يقع ، يعني هم المطالبون ويحكم عليهم »(١٠) ، ولقد تصرف رفاعة في ترجمة المادة هذه من الدستور الفرنسي تصرفا ذكيا بحق فالاصل ينص على ان شخصية الملك مقدسة ولكن رفاعة أراد ان يبدد الوهم الذي قد يترسب بذهن قرائه العرب اذ قد يتوهمون ان الفرنسيين يقدسون ويعبدون ملكهم ، ولهذا تصرف بالترجمة على نحو ما رأينا(١١) ، ومبدأ عدم مسؤولية الملك استقر بذهن رفاعة وبفكره السياسي بتأثير من مطالعاته السياسية ولا سيما في مؤلفات مونتيسكيو وبالذات منها (روح القوانين) ، وبتأثير كذلك من الدستور الفرنسي والنظريات السياسية التي كانت سائدة آنذاك . .

وفي (مناهج الالباب) نقرأ نصا لرفاعة نراه فيه يجعل مما نتعارف عليه اليوم باسم الرأي العام رقيبا هاما وفعالا على الحكام والملوك اذ يقول : « فالرأي العمومي ، الرأي العام ، سلطان قاهر على قلوب الملوك والاكابر لا يتساهل في حكمه ولا يهزل في قضائه فالويل لمن نفرت منه القلوب واشتهر بين العموم بما يفضحه من العيوب » (١٢) ، وكأني برفاعة بهذا النص يريد أن يزيل ما قد يخلفه مبدأ عدم مسؤولية الملك من اوهام باطلة فاسدة في اذهان الملوك والرعايا ، اذ قد يفسر الحكام هذا المبدأ بانه يعطيهم السلطة المطلقة التامة في حكم البلاد دونما ان تطالهم أية مسؤوليات أو عواقب ، وقد تفسر الرعية هذا المبدأ بانه عليها ان تسلم الامر لحكامها مهما طغوا في حكمهم ومهما انحرفوا عن جادة الصواب

والحق فيه ، ومن هنا كان لا بد لرفاعة من ان ينبه الحكام على ان مبدأ عدم مسؤوليتهم لا يعفيهم من غضب الرعية وسخط الراي العام ، كما كان لابد له من أن ينبه الرعية على حقها المشروع في الثورة ضد اي حاكم ينحرف عن الصواب والحق في حكمه ، وكل هذا يتاكد من الحاح رفاعة الدؤوب على مبدأ سيادة القانون في العلاقة بين الرعية والحكام ومن حديثه المطول عن ثورة فرنسا ضد الملك شارل العاشر عام (١٨٣٠) تلك الثورة التي خصص لها سبعة فصول بتمامها من كتابه (تلخيص الابريز) ، فلئن كان الملك يتمتع بمبدأ عدم المسؤولية فعليه في الوقت نفسه ان يكون « متصرفا بالاصول المرعية في مملكته »(١٣) ، فهو « يتقلد الحكومة لسياسة رعاياه على موجب القوانين »(١٤) ، « بحيث لا يجور... على انسان بل القوانين هي المحكمة والمعتبرة »(١٥) ، والحاكم هو « الملك بشرط ان يعمل بما هو مذكور في القوانين »(١٦) .

ورواتب الملك ومخصصاته « محدودة له منذ توليته على كيفية واحدة لا تزيد ولا تنقص عن القدر المعين له عند توليته »(١٧) ، واهمية حديث رفاعة هنا تنبع من انه لم يكن هناك آنذاك ادنى تحديد لرواتب ومخصصات الحكام لافي مصر ولافي سواها من الاقطار العربية او الاسلامية الاخرى . ولم يحدثنا رفاعة عن بقية اركان السلطة التنفيذية الاخرى لانه كما سبق واشرنا لم يكن هناك ما نعرفه اليوم من فصل قوي واضح بين اركان السلطة التنفيذية وبين شخصية الملك او حاكم الدولة الذي كان الى ذلك الوقت يعني السلطة التنفيذية نفسها ، وعلى اية حال فقد أعطى رفاعة لقرائه لمحات موجزة عن بعض اركان السلطة التنفيذية الاخرى في فرنسا اذ قال : « اما الوزراء فانهم متعددون ، منهم وزير الامور الداخلية ثم وزير الامور الخارجية ثم وزير الحرب ثم وزير الخزينة ثم وزير الامور الدينية ثم وزير التجارات »(١٨) ، ويقرب لقرائه مفهوم هذه الوزارات فيشبه وزير الخزينة بالخازندار ووزير الحرب بناظر عموم الجهادية العثماني ، ويطلق على ما يسمى اليوم بوزراء الدولة كما في سورية حاليا ، يطلق على هؤلاء لقب او مصطلح ،

(وزراء الدولة المطلقين)(١٩) ، وقد شاع هذا المصطلح الى فترة ليست بعيدة في سورية ولبنان ، اما مجلس الوزراء فيدعوه بـ (ديوان الوزراء)(٢٠) ، ومن هيئات السلطة التنفيذية الاخرى التي عرفها رفاعة بباريس ، ديوان الدولة ـ مجلس الدولة ـ وديوان سر الملك والديوان الخصوصي(٢١) . ولقد فصل رفاعة في اعضاء ومهمات هذه المجالس في (تلخيص الابريز) حين الحديث عن تنظيم الدولة الفرنسية(٢٢) .

ب ـ السلطة التشريعية :

مما لا ريب فيه ان حديث رفاعة عن السلطة التشريعية يمثل لنا جانبا هاما جدا من فكره السياسي ، فلاول مرة يعرف القارىء العربي ، كما اشرنا آنفا ، ان الامة مصدر السلطات وانها عن طريق ممثليها في السلطة التشريعية تشارك مشاركة فعالة وحقيقية في ادارة البلاد وسياستها على الصعيدين الداخلي والخارجي ، وتحدد صلاحيات ومسؤوليات السلطة التنفيذية ، وتمارس نحوها دور الرقيب ، فتحاسبها عند التهاون او التقصير في اداء الواجبات والمسؤوليات او عند تجاوز الصلاحيات والانظمة والقانون ، وليست المجالس التي عرفتها بعض الاقاليم العربية في بعض فترات حكم الاتراك العثمانيين او حكم محمد علي في مصر الا صورة هزيلة مشوهة ممسوخة للسلطة التشريعية بل لا يمكن اعتبارها من قبيل هذه السلطة بأي حال من الاحوال فأعضاؤها لا هم لهم الا مصالحهم الذاتية الشخصية وارضاء الحاكم الاعلى في الدولة(٢٣) .

واول الامر اطلق رفاعة على السلطة التشريعية مصطلح « تدبير أمور المعاملات او تشريع القوانين التدبيرية »(٢٤) ، وفيما بعد صار يدعوها بـ « قوة تقنين القوانين »(٢٥) ، والسلطة التشريعية كما عرفها رفاعة بباريس تتكون من مجلسين اثنين الاول بتعبير رفاعة « ديوان البير أو اهل المشورة الاولى »(٢٦) ، ويقابل في يومنا هـذا ما ندعوه بمجلس الاعيان او الشيوخ او اللوردات ، والثاني « ديوان رسل العمالات »(٢٧)،

ويقابل بيومنا هذا ما ندعوه بمجلس النواب او مجلس الشعب ، فرفاعة يستعمل كلمة عمالات بمعنى محافظات او مقاطعات ، وكلمة رسول بمعنى عضو او نائب(٢٨) ، ولكل من هذين المجلسين رئيسه الخاص (رئيس ديوان البير هو قاضي قضاة فرنسا)(٢٩) ، ورئيس ديوان رسل العمالات ينصبه الملك ويختاره من خمسة رسل يعرضهم عليه ذلك الديوان(٣٠) ، وكل مجلس ينقسم الى لجان برلمانية ، كل منها تناقش مشاريع القوانين تبعا لاختصاصها . يقول رفاعة : « الديوان ينقسم الى دواوين صغيرة تسمى البورو – يعني مكاتب – لجان برلمانية ، تمتحن – تناقش – الاشياء – مشاريع القوانين – التي يستحسنها الملك ويبعثها لها – يقترحها – »(٣١) ، ثم يمضي رفاعة ليشرح كيفية تكوين هذه المجالس فديوان البير او مجلس الاعيان يعين اعضاؤه تعيينا من الملك وبشروط خاصة لا بد منها : « وعدد أهل ذلك الديوان غير منحصر في عدة مخصوصة ولا يقبل دخول الانسان فيه الا وهو ابن ٢٥ سنة ولا يشترك في الشورى – المناقشة – الا وهو ابن ٣٠ سنة ما لم يكن من بيت المملكة – الاسرة المالكة – فبمجرد ولادته بحسب من اهل هذا الديوان ويشترك في المشورة حين يبلغ ٢٥ سنة ، وتسمية الشخص ببير فرنسا هو حق الملك »(٣٢) ، أما ديوان رسل العمالات او مجلس النواب فهو : « مؤلف من جملة رسل ينتخبهم المنتخبون ، وعددهم ٤١٨ رسولا ولا يقبل الا من يكون سنه ٤٠ سنة ولا بد أن يكون لكل واحد منهم عقارات تبلغ فردتها – ضريبتها – في السنة الف فرنك »(٣٣)، وكان لا بد له من الحديث عن كيفية انتخاب النواب فيقول : « وفي كل مامورية – محافظة او مقاطعة – مجمع انتخاب واختيار – دائرة انتخابية – ومجامع انتخاب للاقاليم الصغيرة ، ومجامع المأموريات الكبيرة مؤلفة من المنتخبين الكبار ،وتعين ١٧٢ رسولا ، ومجامع انتخاب الاقاليم الصغيرة تعين ٢٥٨ رسولا ، ودفاتر أرباب الانتخاب تطبع وتكتب في الطرق شهرا قبل فتح مجامع الانتخاب ، حتى انه يمكن لكل انسان ان يكتب اعلاما به – دعاية انتخابية – وكل منتخب يكتب رايه سرا في ورقة ويعطيها للرئيس مطوية والرئيس يضعها في اناء القرعة –

الصندوق الانتخابي ـ »(٣٤) ؛ وشرط الناخب أن يكون « مستكملا للشروط التي منها ان يكون عمره ٢٥ سنة »(٣٥) ، أما مدة ولاية مجلس النواب فكما يقول رفاعة : « ديوان رسل العمالات يتجدد اهله بالكلية كل سبع سنوات »(٣٦) ، ومن حق الملك ان يحل مجلس النواب قبل انتهاء ولايته الدستورية بشرط ان يجري انتخابات جديدة لمجلس جديد في غضون مدة زمنية محددة بالدستور والقانون فالملك « له أن يبطل ديوان رسل العمالات بشرط ان يصنع ديوان رسل جديدا فلا يزيد في تجديد الآخر عن ٣ أشهر »(٣٧) ، وأعضاء مجالس السلطة التشريعية يتمتعون بالحصانة البرلمانية (لا يمكن ان يقبض انسان على احد من اهل مجلس رسل العمالات مدة فتح الديوان ـ دورة انعقاده ـ وشهرا ونصفا قبل افتتاحه وشهرا ونصفا بعد فتحه ، ولا يمكن أن يقبض على أحد من أعضاء الديوان بسبب مادة من مواد العقوبات ما دام الديوان مفتوحا وما دام اجتماع الديوان الا اذا بغت وهو متلبس بالخطيئة ، أو أذن الديوان بذلك أي بأخذه)(٣٨) ، والامر نفسه ينطبق على ديوان البير او مجلس الاعيان .

ثم يحدثنا رفاعة عن انعقاد الدورات البرلمانية فيقول : « ديوان البير . . . وانعقاد هذا الديوان يكون مدة معلومة من السنة في زمن اجتماع ديوان رسل العمالات ، باذن ملك الفرنسيس ، فيفتحان معا في يوم واحد وينغلقان كذلك وعلى الملك ان يأمر بفتح الديوانين معا كل سنة »(٣٩) ، ولو « اجتمع ديوان البير قبل افتتاح ديوان رسل العمالات او قبل اذن ملك فرنسا فان سائر الترتيب الصادر عن هذا المجلس مدة الاجتماع ممنوع الامضاء وملغي »(٤٠) ، وجلسات البرلمان تكون سرية أو علنية لكن « كل آراء ـ مناقشات ـ ديوان البير يجب كتمها عن غيرهم ـ تكون سرية ـ »(٤١) ، أما بالنسبة لمجلس النواب أو ديوان رسل العمالات فان « مجالس هذا الديوان ـ جلساته ـ تكون جهرية ، الا اذا اراد خمسة من رسل العمالات كتم شيء فانه يجوز اخراج الناس الاجانب عن الديوان ـ جلسة سرية ـ »(٤٢) ، كما « يمكن لاهل البلاد ان يراسلوا اهل

الديوانين بطرق العرضحال ــ الاستدعاءات ــ ليشتكوا من شيء او يعرضوا شيئا نافعا »(٤٣) .

ويبقى لنا من السلطة التشريعية الجانب الاهم ، واعني به كيفية ممارسة اعضاء هذه السلطة لمسؤولياتهم ومهامهم ، والمهمة الاولى لهذه السلطة عند شيخنا رفاعة تتركز في عمل المذكرات وضع القرارات التي تستقر عليها الاغلبية وتقديم ذلك لولي الامر ــ الملك(٤٤) ، وفي (تلخيص الابريز) نجد تفصيلا شبه دقيق وتام لكيفية ممارسة البرلمان او اعضائه لصلاحياتهم وكان دستور ١٨١٤ قد نص على ان السلطة التشريعية يمارسها جماعيا مجلسا النواب الفرنسيان مع الملك(٤٥) ، ولكن رفاعة ترجم هذه المادة على النحو الآتي : « تدبير أمور المعاملات بفعل الملك وديوان البير وديوان رسل العمالات »(٤٦) ، اما كيف يصنع القانون فجوابه عند رفاعة نقلا عن الدستور الفرنسي : « يبعث الملك القانون الى ديوان البير اولا ثم الى ديوان رسل العمالات الا قانون الجنايات والفردة ــ الضرائب ــ فانه يبعث اولا الى ديوان رسل العمالات »(٤٧) ، والنص الاصلي ينص على ان الملك يقترح مشاريع القوانين وليس يأمر . ويظهر ان رفاعة قد اراد ان يخفف من وقع النص الذي يجعل الملك مجرد صاحب اقتراح وليس صاحب الامر كما كان سائدا في المنطقة العربية آنذاك ، كما يلاحظ ايضا ان رفاعة لم يميز بين القانون ومشروع القانون فهذا كان جديدا عليه تماما(٤٨) ، وليس للملك وحده حق اقتراح القانون بل « لأحد الديوانين ان يلتمس من الملك اظهار قانون في أمر كذا وان يبين له فائدة وضع هذا القانون »(٤٩) ، ويتجنب رفاعة ثانية الترجمة الدقيقة الامينة ، فيتجاوز كل ما من شأنه الانتقاص صراحة من سلطة الملك ، فللمجلس حق اقتراح مشاريع القوانين وعلى الملك الموافقة عليها ، كما نص الاصل الفرنسي(٥٠) ، ولا يمكن للحاكم ان يجري أية تعديلات في القوانين الا بموافقة ممثلي الامة في هيئات السلطة التشريعية : « لا يقع تصليح ــ تعديل ــ في آداب سياسات فرنسا ولا يمضي الا اذا رضي به وبحث فيه بتلك الدواوين »(٥١) ، و « لا يمكن ان ينفذ أمر الملك في الفردة ــ الضريبة ــ الا اذا رضي به الديوان ــ

مجلس النواب ـ »(٥٢) ، اما اصدار القوانين بعد اعتمادها من قبل البرلمان فيكون باسم الملك وعنه « الملك وحده الذي يأذن بالقانون ويظهره للرعية »(٥٣) ، « فهو الذي ينسب اليه تقنين القوانين ، تشريع واصدار القوانين ، حيث يتوقف على اوامره تنظيمها وترتيبها واجراء العمل بموجبها »(٥٤) ، ومشاريع القوانين التي تقدم لاحد مجلسي السلطة التشريعية سواء اكانت من الملك او من احد المجلسين الى الاخر ، يناقشها المجلسان معا فاذا اقرها بعثت الى الملك ليصار الى اصدارها باسمه « يصنع هذا القانون ـ يقترح ـ ويناقش مشروع القانون ، بأحد الديوانين في مجلس سري وما صنعه احد الديوانين واستقر رايه عليه يبعثه للديوان الآخر بعد التفكر عشرة ايام ، ـ مهلة قانونية ـ واذا رضي الديوان الآخر بالقانون فانه يسوغ عرضه على الملك واذا طرحه ـ رفضه ـ فلا يجوز عرضه له مدة اجتماعه بهذه السنة »(٥٥) ، وليست البرلمانات ذات صفة استشارية فقط وما تتخذه من قرارات ليست توصيات ، بل لها صفة الالزام : « تنفيذ الدولة بالقانون اذا رضي به جمهور كل من الديوانين »(٥٦) ، والجدير بالذكر هنا ان رفاعة لم يفصل في كيفية اجراء المناقشات الحرة والتصويت الحر على مشاريع القوانين لان ذلك كان غريبا عليه وصعب الترجمة فتجاوزه .

وبعد ذلك يفصل لنا رفاعة في وظيفة كل من المجلسين على حدة فيقول : « ووظيفة ديوان البير تجديد قانون مفقود أو ابقاء قانون موجود على حاله وان يعضد حقوق تاج المملكة ويحامي عنه ويمانع سائر من يتعرض لها ووظيفة ديوان رسل العمالات امتحان القوانين والسياسات والاوامر والبحث عن ايراد الدولة ومدخولها ومصروفها ـ مناقشة الميزانية ـ والمنازعة في ذلك والممانعة عن الرعية في المكوس والفرد ـ الضريبة ـ ابعادا للظلم والجور وحيثما كانت رسل العمالات قائمة مقام الرعية وتتكلم على لسانها كانت الرعية كانها تحكم نفسها بنفسها »(٥٧) ، ولا يخفى ما للتعقيب الاخير من اهمية ظاهرة جلية فالامة يجب ان تحكم نفسها بنفسها ، وكأني برفاعة هنا يحرض سكان بلاده أو يدعوهم على

الاقل الى أن يدركوا في أي جحيم من الاسترقاق يعيشون ، فالوضع في الوطن العربي آنذاك يختلف كثيرا عن الوضع في فرنسا كما وصفه رفاعة ونص عليه الدستور الفرنسي المذكور ، فاقطار العرب في اغلبها تحكمها فئات غريبة عن العروبة والضاد من تركية ومملوكية او من أسرة محمد علي وفي حسن الاحوال كانت تحكم العرب في بعض الاقاليم العربية أسر اقطاعية محلية جائرة مستبدة لا تختلف كثيرا عن أسيادها الاتراك والمماليك وآل محمد علي الالباني .

ولا تنحصر صلاحيات السلطة التشريعية في تشريع القوانين بل لها ان تمارس دور الرقيب على السلطة التنفيذية فيحق لاعضاء البرلمان محاسبة الوزراء : « يسوغ لديوان رسل العمالات ــ مجلس النواب ــ اتهام الوزراء ولا يتهم الوزير الا في خيانة في التدبير بالرشوة او باختلاس الاموال فيحكم عليه بما هو مسطور في القوانين »(٥٨) ، واذا ثبتت ادانة الوزير فمن حق البرلمان سحب الثقة من هذا الوزير ، وعلى الملك أو الحاكم أن يمتثل لرغبة البرلمان ، ويضرب رفاعة مثلا على ذلك بما حدث في فرنسا إبان ثورة (١٨٣٠) حينما عين الملك مجموعة وزراء اشتهروا بعدائهم للدستور والديمقراطية فاجمع أعضاء مجلس النواب على عزلهم ، يقول رفاعة : « فلما اجتمع ، الديوان ، عرضوا على الملك ان يعزل هذا الوزير ومن معه من الوزراء الستة وكان المجتمع في هذا الديوان للمشورة في قضية الوزراء ٤٣٠ نفسا ــ عضوا ــ منهم ٣٠٠ لا يرضون بابقاء الوزراء ومنهم ١٣٠ يحبون ابقاءهم فكان العدد الاكثر عليهم والاقل لهم فتيقنوا عزلهم »(٥٩) ، ويلاحظ كيف كانت ترجمة رفاعة قلقة بجلاء وركيكة اذ لم يفهم كلمات الاغلبية والاقلية والتصويت والاقتراع ، فعبر عن هذا كله على النحو السابق .

وبعد ان تم لرفاعة التفصيل والشرح الوافي على السلطة التشريعية عقب تعقيبا هاما وغاية في الاهمية وعميق الدلالة اذ يقول : « ومن ذلك يتضح ان ملك فرنسا ليس مطلق التصرف وان السياسة الفرنسية هي قانون مقيد بحيث ان الحاكم هو الملك بشرط ان يعمل بما هو مذكور في

القوانين ، التي يرضى بها أهل الديوانين »(٦٠) ؛ اي ان الملك لا يستطيع أن ينفذ او يتخذ القرارات او الاحكام والقوانين الا بمشورة وبموافقة اعضاء هيئات ومجالس السلطة التشريعية الممثلة للامة ، وكأني برفاعة يقول هذا الكلام وهو ينظر بعين الحزن والاسى يغالبه ، الى بلاده التي استبد بهـا محمد علي وأسرته وحاشيته ، وراحوا يحكمونها وفق اهوائهم وأمزجتهم بينما كان الولاة الاتراك الآخرون في الاقاليم العربية الاخرى ، يكملون دائرة الاسترقاق والطغيـان المفروضة على العرب يومـذاك .

ج ـ السلطة القضائية :

أول الامر اطلق رفاعة على السلطة القضائية مصطلح (طائفة القضاة)(٦١)، وفي (مناهج الالباب) اصطلح مصطلح (قوة القضاء وتنفيذ الحكم)(٦٢) ، وتلك السلطة ترجع عند رفاعة الى حاكم الدولة « لان القضاة نواب لولي الامر ـ الملك ـ على المحاكم مأذون منه فهو يقلد القضاة بالولايات القضائية ، وحكام المجالس اي قضاتهم بالاحكام الشرعية او السياسة الشرعية ، وينتخب لكل ولاية قضائية أو مجلس من يرى فيه الاهلية لذلك على موجب أصول المملكة المرعية »(٦٣) ، والاحكام عند رفاعـة تصدر باسم الملك « الملك له حق الحكم ، يعتبر كأنه صادر منه فيحكم القضاة المنصوبون من الملك ويبتون الحكم باسم الملك »(٦٤) ، والسلطة القضائية تتمتع باستقلال تام وسيادة مطلقة في فكر رفاعـة وبتعبير رفاعة : « لا شيء يخرج عن حكم هؤلاء القضاة »(٦٥) ، نعم ان « للملك أن يعفو عن الانسان وأن يخفف مواد العقوبات »(٦٦) ، ولكن ذلك يتم بموجب القانون فلا يمكن للملك ان يستخدم حقه بالعفو قبل صدور الحكم : « ليس من المصلحـة عفوه عن الذنب قبل صدوره لان ذلك يفضي الى ستر الحق »(٦٧) ، وحق الملك بالعفو العام محدود وليس مطلقا : « وفي الممالك المدققة في الاحكام العدلية لا يصفح الملك عن الجاني في الغالب الا في ذنب الخوض في الناموس الملكي او في الضغائن الخاصة

بالسياسة الملوكية ، ولا يتجاوز الملك عن المتعدي في شيء بالنسبة لحقوق العباد فلا يمنع حدود الله ولا يصفح عن القاتل »(٦٨) .

وفي ترجمته للدستور الفرنسي كان رفاعة قد قال : « اذا ولي الملك قاضيا وجب ابقاؤه ولا يجوز عزله ، والقضاة المنصوبون ... لا يمكن عزلهم ولو تجدد قانون آخر »(٦٩) ، والنص الاصلي الفرنسي ينص على انه لا يعزل القضاة الا بقانون(٧٠) ، بيد ان رفاعة اعجب على ما يبدو بهذه المادة فجعلها تحرم عزل القضاة قطعيا ، ويظهر انه تعمد هذا التحريف في الترجمة ليزيد من وقع النص في نفوس قرائه في زمن لم يكن للقضاء في الولايات العربية آنذاك مظاهر السيادة والاستقلال كما هو حاله في فرنسا التي ضمنها الدستور والقانون .

واخيرا يظهر لنا بجلاء ان مبدأ فصل السلطات وتقسيم الاختصاصات في الدولة قد شغل حيزا عريضا وواسعا في فكر رفاعة السياسي ، فكما اتضح لنا آنفا قد اسهب رفاعة واطال وتعمق في الشرح والتفصيل في تلك السلطات ، وفي اكثر من موضع رايناه يلح على ان نظام الدولة الحديثة لا يستقيم الا بفصل السلطات وتقسيم الاختصاصات فيها ، غير انه مع ذلك يؤكد على ان هذا لايعد بأي حال كان انتقاصا من سيادة وسلطة الدولة ، فكل سلطة من سلطاتها الثلاث لها ارتباطها الخاص برئيس الدولة أو حاكمها ، وهي بمجموعها تدور في اطار السيادة العامة للدولة . يقول رفاعة : « القوة الاولى قوة تقنين القوانين وتنظيمها ــ السلطة التشريعية ــ والقوة الثانية قوة القضاء وفصل الحكم ــ السلطة القضائية ــ والقوة الثالثة قوة التنفيذ للاحكام ــ السلطة التنفيذية ــ فهذه القوى الثلاث ترجع الى قوة واحدة وهي القوة الملكية ــ السلطة العليا العامة بالدولة ، المشروطة بالقوانين »(٧١) .

زياد كامل ــ دمشق

المراجع والهوامش :

(ملاحظة) ـ انظر اولا في القسم الاول من هذه الدراسة في العدد ٢١٧ من « المعرفة » المتضمن ثبتا كاملا باسماء المراجع مفصلة مع اسماء مؤلفيها ودور نشرها وسنوات طبعها .

١ ـ مناهج الالباب ـ ص ٢٣٢
٢ ـ مناهج الالباب ـ ص ٢٣٣
٣ ـ مناهج الالباب ـ ص ٢٣٨
٤ ـ تلخيص الابريز ـ ٨٩
٥ ـ تلخيص الابريز ـ ص ٨٩
٦ ـ مناهج الالباب ـ ص ٢٣٥
٧ ـ المرشد الامين ـ ص ٩٩ واصول الفكر ـ ص ٥٣ واقوم المسالك .
٨ ـ أصول الفكر ـ ص ٥٣
٩ ـ مناهج الالباب ـ ص ٢٣٦
١٠ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٣
١١ـ اصول الفكر ـ ص ٤٩
١٢ـ مناهج الالباب ـ ص ٢٣٦ و ٢٣٧
١٣ـ مناهج الالباب ـ ص ٢٣٥
١٤ـ مناهج الالباب ـ ص ٢٣٥
١٥ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٩
١٦ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩١
١٧ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩١
١٨ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٠
١٩ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٠
٢٠ـ تلخيص الابريز ـ ص ٨٩
٢١ـ تلخيص الابريز ـ ص ٨٩
٢٢ـ تلخيص الابريز ـ ص ٢٨٨
٢٣ـ ترتيب الادارة ، لمن شاء الاطلاع الاطلاع على تلك الدواوين والمجالس
٢٤ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٣ و ٩٤
٢٥ـ مناهج الالباب ـ ص ٢٣٢
٢٦ـ تلخيص الابريز ـ ص ٨٩
٢٧ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٢
٢٨ـ اصول الفكر ـ ص ٢٤٢ للاطلاع على نص المادة الفرنسي .
٢٩ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٤
٣٠ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٦
٣١ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٦
٣٢ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٠ و ٩٤
٣٢ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٠ و ٩٥
٣٤ـ تلخيص الابريز ـ ص ١٠٤
٣٥ـ تلخيص الابريز ـ ص ١١٤
٣٦ـ تلخيص الابريز ـ ص ١٠٤
٣٧ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٩
٣٨ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٧
٣٩ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٠
٤٠ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٤
٤١ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٥
٤٢ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٦
٤٣ـ تلخيص الابريز ـ ص ١٠٥
٤٤ـ مناهج الالباب ـ ص ٢٣٨
٤٥ـ اصول الفكر ـ ص ٥١
٤٦ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٣ و ٩٤
٤٧ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٦
٤٨ـ أصول الفكر ـ ص ٥١
٤٩ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٨
٥٠ـ اصول الفكر ـ ص ٥٢
٥١ـ تلخيص الابريز ـ ص ٩٦

٥٢- تلخيص الابريز - ص ٩٦
٥٣- تلخيص الابريز - ص ٩٤
٥٤- مناهج الالباب - ص ٢٣٣
٥٥- تلخيص الابريز - ص ٩٤
٥٦- تلخيص الابريز - ص ٩٤
٥٧- تلخيص الابريز - ص ٩٠
٥٨- تلخيص الابريز - ص ٥٨
٥٩- تلخيص الابريز - ص ٢٠٩
٦٠- تلخيص الابريز - ص ١٠٥
٦١- تلخيص الابريز - ص ٩٧
٦٢- مناهج الالباب - ص ٢٣٢
٦٣- مناهج الالباب - ص ٢٣٢ و ٢٣٣
٦٤- تلخيص الابريز - ص ٩٧
٦٥- تلخيص الابريز - ص ٩٩
٦٦- تلخيص الابريز - ص ٩٨
٦٧- مناهج الالباب - ص ٢٣٩
٦٨- مناهج الالباب - ص ٢٣٩
٦٩- تلخيص الابريز - ص ٩٧ و ٩٨
٧٠- أصول الفكر - ص ٤٦٤ لمراجعة النص الفرنسي الام .
٧١- مناهج الالباب - ص ٢٣٢ .

مدخل
الى دراسة الحكاية الشعبية العربية

عادل أبو شنب

تمهيد

في الاصل ، يعطينا الفعل « حكى » فعل الحكي ، أي القص بطريقة الرواية والمشافهة .. جزء كبير من التراث الكلامي العربي في الجاهلية وبعد الاسلام . وحتى الشعر الذي هو الجنس الادبي الاول عند العرب ، ؟ سار بين الناس بالرواية اول الامر ، والمعلقات ليست سوى بدعة ، لم يكن غرضها التدوين ، بل التكريس .

الرواية هي في صلب الحياة الثقافية العربية اذا ، وما وصل الينا مما حمله الرواة موزع بين :

اولا : الشعر الذي تناقله الرواة في الصحراء .

ثانيا : الحكايات الشعبية المدونة .

ثالثا : الحكايات المروية (المحكية) التي تناقلتها الاجيال مشافهة .

وفي هذه الدراسة (التي ستكون مدخلا لتعداد وتلخيص وتقويم الحكايات الشعبية العربية) يهمنا النوعان الاخيران ، لان رواية الشعر لاتدخل في صميم عملية القص التي هي بالاضافة الى كونها فعلا في الحكي ــ سرد

لوقائع واحداث متخيلة او واقعيـة . ويتجسد النـوع الاول في السير الشعبية المطبوعة ، والتي نجهل مؤلفيها (١) الحقيقيين غالبا ، كقصص الزير سالم والشاطر حسن ، وعلي الزيبق وحمزة البلهوان ، في حين يتجسد النوع الثاني في الحكايات الشعبية المروية التي حملها كل جيل الى الجيل الذي بعده .

ماهي الحكاية ؟

الحكاية قصة مروية (٢) ، ومع ان هذا التعريف بدهي وساذج ، الا انه ينطوي على مجاهل كثيرة ، فالقصة الحديثة تتطلب شروطا لتكون قصة متكاملة ، ومن هذه الشروط ان يكون لها بطل او اكثر ، وان تكون لها بداية ونهاية ، وان تتشكل في قالب معين ، وبأسلوب متميز ، وان تتخذ موقفا ما من الحياة او من المعتقد او من البيئة ، فالحكاية ، من خلال هذه الشروط قصة ناضجة تؤكد على انها اوغل قدما في التاريخ الفكري للبشرية من القصة المكتوبة او المسرحية ، واقرب الى الجوهر الانساني، من اي لون ادبي آخر ، فلو مضينا مع هذا التعريف المبسط للحكاية لاستنتجنا انها اعادة تشكيل للحياة من وجهة نظر مؤلف ما ، مجهول دائما ، وفي اطار فرضته ظروف العصر الذي كتبت او رويت فيه .

الحكاية عملية خلق فني ، والميزة الرئيسية في ذلك ، كونها حالة خلق مستمرة مادامت تروى ، وهذه الحركة في عملية الخلق الفني للحكاية سمة تنفرد بها الحكاية الشعبية المروية عن جميع اشكال القصة المماثلة ، وخاصة عن شقيقتها الحكاية الشعبية المكتوبة التي تنتهي عملية روايتها بمجرد فراغ الكاتب المجهول من كتابتها ، في حين ان حكاية غير مدونة ما

---

١ ـ ثمة كتب مطبوعة تحمل اسماء بعض الرواة ، ولكن هذا استثناء .

٢ ـ لنلاحظ هنا ان الحكاية الشعبية المطبوعة كانت تروى عن طريق الرواة (يسمون في دمشق الحكواتية ـ جمع ـ حكواتي) وهم الذين كانوا يجلسون في المقاهي العامة امام جمهور ليحكوا قصة شعبية نقلا عن كتاب مطبوع او مخطوط .

ـ وهي مجهولة المؤلف والمصدر والزمان والمكان ـ تظل تنتقل من راوية الى اخر .. وهي في حالة من المرونة ، شكلا ومضمونا ، بحيث ان راويها لا يؤديها كل مرة بالشكل والمضمون نفسه ، فربما زاد عليها او انقص منها، حذف او اضاف ، وهكذا تكتسب الحكاية المروية مرونة في الخلق المتجدد، في حين تبقى الحكاية المكتوبة اسيرة شكل ومضمون محددين .

مميزات في الحكايات

تدور الحكايات الشعبية المدونة في اطار بيئوي عربي . والزير سالم الذي امضى جزءا من حياته في اللهو والجزء الاكبر في الحرب ، هو بطل عربي، وشقيقه كليب كان امير القبيلة التي ينتمي اليها ، وعلي الزيبق .. من شطار القاهرة الذائعي الصيت ، وعنترة ، في الحكاية الشعبية ، بطل عربي اسود اللون ابيض القلب ، صارمه بتار وشجاعته مضرب الامثال . وحتى سيف بن ذي يزن اليماني . هو ابن بيئة الجنوب العربي الذي ارتقى الى مرتبة البطل العربي القومي في صراعه ضد الاعداء . وحمزة البهلوان الذي رباه الفرس نتيجة رؤيا راها كسرى ، هو مخلص العرب من محنهم ، وجامع الشمل ، والخائض الحرب تلو الحرب لاعلاء كلمة العرب . البيئة العربية اطار هذه الحكايات ، وغالبا مايكون مبرر روايتها ـ حتى لانقول كتابتها ـ تكريس العرب كأمة مقاتلة ، ذات قيم رفيعة . اما الحكايات الشعبية المروية ، فلها خصائص مختلفة ، اهمها انها مجهولة الزمان والمكان فمن العبث تتبع حكاية ما ـ زمانيا ـ الى حقبة نجزم انها نشأت فيها ، أو نتتبعها ـ مكانيا ـ الى رقعة نصر على انها كانت اول مااحتضنها ، فهي تتجاوز حدود الزمان والمكان في الغالب (٢) ، وتتصف بصفة الامتداد على العدد الكبير من السنين ، وعلى الرقعة الواسعة من الارض . وحكاية

٢ ـ تستثنى من ذلك حكايات الوسط الديني ، المرتبطة باشخاص عاشوا في زمن ومكان محددين .

(شنكول ومنكول) الفارسية التي صاغها شعرا بعد ذلك الشاعر الايراني المبدع صادق هدايت (٤)، هذه الحكاية، كمثال، هي حكاية شامية بعنوان اخر (تيتيلا و بيبيلا) وحكاية اوروبية بعنوان ثالث . واذا كان ثمة خلاف بين الحكايات الثلاث فبفعل الزمن وتبدل البيئة واللغة والرواة . لكنهـا حكاية واحدة في الاصل ، لها صفة الامتداد الزماني والمكاني .

ولو حاولنا معرفة سبب الامتداد الزماني ــ المكاني للحكايات ، لاكتشفنا ان لتلاحم الشعوب ، بسبب الغزو او التجارة او انتشار المعتقـد ، او الهجرات الكبرى ، الاثر الاكبر ، فالحكايات المروية كائن متحرك ابدا لـه صفة الحركـة ، وليس له صفة الكمـون والتقوقـع في زمـان او مكان معينين (٥) .

وربما نشات بسبب من هذه العالمية مشاكل عديدة منهـا التنازع علـى ملكية هذه الحكايات ، وتبعيتها ، غير ان كل حكاية تتقولب ، عادة ، فـي قالب البلد الذي تتوضع فيه . وهذه مميزة يندر ان نجد لها مثيلا في فكر آخر عرفه البشر منذ ما قبل التاريخ ، فهي فارسية في ايران ، عربية في بلاد العرب ، صينية ، فرنسية ، .. الخ ، تاخذ من كل بلد صفـات اساسية ، اولها اللغة المنطوقة المتطورة كل لحظة ، وثانيها الرواة المحليون الذين يطبعونها بطابع المحلية ، عقيدة كانت ام ابطالا ، ام التزاما بامكنة معروفة فالتنازع على ملكية الحكايات بقدر ماهو بدهي .. بقدر ما ينطوي على حلول ملائمة ، مرضية لجميع القوميات ، ففي نص حكاية « شنكول ومنكول » الفارسية .. يتحول الذئب الى غول في نص الحكاية الشامية ، المسماة « تيتيلا وبيبيلا » (٦) ، واذا كان الغول قد قام بالدور الشرير بدلا

---

٤ ــ انتحر في باريس في مطلع النصف الثاني من هذا القرن ، له كتاب بالفرنسية عنوانه « الكلب السائب » .

٥ ــ المثال « الاصول الهندية لعشرات القصص والحكايات الافريقية كحكاية »العر"اف تيريز ياس الموجودة في مرجع هندي قديم ، ويراجع بهذا الصدد :
The American Jowrnal of Philolavy XLIX 267 — 73

٦ ــ الفيلان .. عصب الميثولوجيا العربية .

من الذنب في النص العربي ، فلان مخيلة الفرد العربي مهياة منذ القديم لهضمه . والعمل الذي قام به الرواة .. هو استبدال البطل الشرير باخر ، أي اضفاء صفة المحلية على الحكاية ، وربما كان الامـر مقلوبا ، والرواة الفارسيون هم الذين استبدلوا الغول بالذئب لاضفاء صفة المحلية التي تتناسب وبيئتهم .

ومن الطبيعي القول ان رواية الحكاية بلغة ما ، وبلهجة ما يطبعها بطابع المحلية .

أثـر الحكايـات

ان الحكايات غير المدونة المتداولة في بلاد الشام ، على سبيل المثال ، تنطوي على مبادىء اساسية ، ذات علاقة في تكوين الفرد العربي . وهذه المبادىء هـي :

١ ــ عدم عصرية النسيج الذي تتألف منه الحكاية ، على الرغم من انهـا تروى في عصر ، نسيجه اليومي متقدم ومتطور .

٢ ــ سلبية ابطال الحكاية ، وفي أضعف الايمان حياديتهم ، وايمانهم المطلق والاعمى بالقدرية ، ان الهرم المنطقي للعلاقات الاجتماعية يتدرج في الحكاية من اذعان المرأة للرجل السيد ، ووقوفها في حضرته وحضرة احكامه .. دونما حول أو صول، الى اذعان الرجل لمنطق العرف والاسرة والبيئة وغير ذلك ، الى وقوع الجميع مستسلمين الى قوى خفية . وفي حكاية « انـا عصفور صغير » (٧) تنطعم سلبية العصفور بقدرة على الوصول الى الهدف دونما جهد ، وببذل طاقة كلامية تحقق له نتائج باهرة .

(٧) حكاية شامية ملخصها : (من قمحة وجدها عصفور صغير في الحقل استطاع ان يحصل على عروس مستخدما منطق التهويل والفلهوة ، فالقمحة عنده تساوي كمية من الطحين ، وكمية الطحين تساوي رغيفين ، والرغيفان بحزمتي خضار ، وحزمتا الخضار بدجاجة ، والدجاجة صارت خروفا ، والخروف يساوي جاموسة ، والجاموسة في النهاية المسجوعة، عروسا ويفوز العصفور بالعروس دونما جهد يذكر) .

٣ ــ الاسقاط والتبرير .. فابطال الحكايات يسقطون قضاياهم ويتحررون منها ويبررون افعالهم دون ان يتحملوا مسؤولية او يواجهوا عقبة ، وهكذا يصبح الفعل في الحكاية تعبيرا عن النواقص التي تلازم الابطال ، فالمرأة التي لاتستطيع ان تنال من الرجل بقوة المنطق وسلامته وبموضوعية ، بسبب من طغيان العادات وتراكم الاخطاء .. تنتقم منه عبر احداث الحكاية .

٤ ــ السطحية والتفاهة .

٥ ــ عدم توفر حد ادنى من العلمانية . ولعل هذا اخطر مافي الحكايات المروية ، فالنتائج والحلول غيبية دائما ، قدرية ، غير معللة ، لكنها تصب في القالب الشبهي للحكاية ، كأنها الحقيقة اليتيمة .

هاهنا يبرز الاختلاف الشديد بين الحكايات الشعبية المروية والحكايات الشعبية المدونة ، فاذا كانت تلك ، تملك الصفات التي ذكرناها ، فان هذه ــ اي المدونة ــ تحاول ان تكون نقيضها ، على الاقل في المفهوم العام للايجابية . انها مع الشجاعة العربية ، بل مع القدرة العربية على الانجاز الكبير . ونحسب ان هذه الخاصية قد اكتسبتها الحكايات الشعبية المدونة في فترة افول نجم العرب وانطفائهم . فكان العرب بهذه الحكايات يعوضون بالخيال عن الحقيقة .

الشكل الفني للحكاية :

يمكن استنباط الشكل الفني للحكايات الشعبية المدونة والمروية من لغتها وسياقها وبعض الملامح والومضات المبثوثة فيها، من النماذج التي تقدمها. تلتزم الحكاية ، فنيا ، بالعناصر التالية :

١ ــ تروى الحكاية ، دائما ، بصيغة الغائب .

ان صيغة المتكلم المنتشرة في الادب العربي الحديث ، المكتوب ، لم تترك اثرا على رواية الحكاية حتى في هذا العصر الذي انتشرت فيه الكتابة والقراءة . فصيغة الغائب كانت وما زالت الصيغة الوحيدة لرواية الحكاية

ولهذا سبب وجيه . فالراوية يأخذ موقفا خارجيا من الحكاية ، وهو اشبه مايكون بمعلق حيادي ، لايجد ضرورة لاقحام نفسه على نص من المفروض انه يجري في زمن غير الزمن الذي تتم فيه الرواية . وصيغة الغائب الصارمة لم تترك مجالا للاساليب الحديثة في القص ، كالتداعيات والمونولوجات الداخلية ، غير انها لم تقف عائقا امام وجود حوار يترك لمسة من الحيوية على النص .

٢ ـ يوجد في الحكاية دائما نثر مسجوع :

ويقودنا اقتفاء اثر السجع المبثوث في الحكايات بكثرة الى اكتشاف صلة بين النص التقليدي للحكاية المدونة او المروية ، وبين ادب عصر الانحطاط الذي غرق في الزخارف اللفظية والجمل المتوازنة المسجوعة ، ولعل العقدة الشهيرة في تقليد الادنى للاعلى هي التي جعلت الرواة يحاكون في الحكايات مايتعرفون عليه من ادب مسجوع .

٣ ـ لاتلتزم الحكاية بزمن معقول :

ان القفزات بين مرحلة ومرحلة وبين عمر وعمر في الحكاية تمر دونما اي اعتراض من الرواية او الجمهور ، لان الزمن الفني الذي تجري خلاله حوادث القصة الحديثة يفترض قارئا منتبها حريصا على تكامل الخواص الفنية في القصة ، في حين أن الحكايات تهمل تماما امر الزمن ، وتتجاوز الحدود المعقولة ربما عن عمد ، واليمامة في حكاية الزير سالم .. هي ابنة كليب . يموت عنها أبوها وهي في أول عمرها . وتستمر الحرب اربعين سنة بين عمها الزير سالم وبين جساس زعيم بني مرة ، وقاتل كليب .. ومع ذلك لانرى اثرا لهذه السنوات الطوال في سلوكها ، فهي في السياق المستمر للحكاية .. الفتاة الشابة النضرة التي تطلب الثأر ، ولا اكثر من ذلك .

٤ ـ يوجد في الحكاية دائما بطل شرير .

٥ ـ تتطلب الحكايات اداء تمثيليا .

من الممكن جدا ان تروى الحكايات على جمهورها دونما انفعال ، غير ان النسيج اللفظي للحكايات وتركيبات الجمل المسجوعة فيها ، ووجودمقاطع تؤدى غناء ـ احيانا ـ اوحى الى الراوية بأن يطرق عوالم جديدة في الاداء وهكذا يمكن القول ان نص الحكاية الشعبية يفرض على الرواية نـوع الاداء الذي عليه ان يلتزم به . وهذه الخاصة هامة جدا لانها تجعل للحكاية دوراً وثيق الصلة بالظواهر المسرحية عند العرب (٨) .

بتلخيص شديد ، قدمنا الحكاية الشعبية ، كمادة من مواد الفكر العربي القديم ، اي الارث الذي ورثناه ، ومايزال كل جيل ينقله الى الجيل الذي بعده . وهذا التقديم . . امر لا بد منه كمدخل ، لاستعراض أهم حكاياتنا الشعبية المدونة او الشفهية ، والقاء اضواء عليها كمادة قصصية ذات سلبيات كثيرة ، وايجابيات قليلة ، لكنها ، مع ذلك تشكل ارثا علينا الا نهمله .

(٨) من المعروف ان ثمة اتجاها في جعل الرواية لونا من الوان الاداء التمثيلي .

امداد من تراث الديمقراطيين الثوريين في الأدب الروسي

د . نيكولايف
ترجمة : هاشم حمادي

يقول بيلنيسكي(١) : ان النقد هو « علم الجمال المتحرك » ، وبالفعل فان النقد الصحيح هو النقد المرتبط ارتباطا عضويا بحركة الأدب .

ومن المعروف أن الهدف الاساسي لكل من بيلينسكي وتشيرنيشيفسكي(٢) ودوبرالوبوف(٣) وسالتيكوف ـ شيدرين(٤) كان يكمن في ترسيخ مبادىء الواقعية ونشرها . ولكن الواقعية لم تظهر كتيار ازلي غير قابل للتغير والتطور ، فقد مرت خلال القرن التاسع عشر بعدة مراحل من التطـور ، وفي كـل مرحلة كان النقد الديمقراطي ـ الثوري يجد نفسه امام قضـايا جديدة للواقعية .

ففي البداية اضطر بيلينسكي ومن بعده تشرنيشيفسكي ودوبرالوبوف ثم سالتيكوف ـ شيدرين الى تركيز معظم الاهتمام على تلك الجوانب من نظرية الواقعية . التي طرحتها الممارسة الفنيـة ، والتي كانت ذات أهمية بالغة في كل مرحلة من مراحل الحركـة الادبية . ولم يكتف تشرنيشيفسكي ودوبرالوتوف بتبني الافكار الاساسية لعلم الجمال البيلينسكي ، بل طوراها واضافا اليها . وساهم ساليتكوف ـ شيدرين بدوره في معالجة بعض جوانب الواقعية التي لم تلق العناية الكافية من قبل بيلينسكي وتشيرنيشيفسكي ودوبرالوبوف .

ومن بين هذه الجوانب ، قضية « اقتران » الواقعية بالشرطية الفنية والخيال والمبالغة الفنية . وعن هذا الجانب بالذات سنتحدث في هذه الدراسة ، ليس فقط لانه يمكننا من

تنبع مسيرة تطور التفكير الديمقراطي ـ الثوري ، بل لأنه لايزال يحافظ على أهميته الملحة ، وبكلمة أخرى فان تجربة الماضي الفنية والنظرية ذات علاقة مباشرة بوقتنا الراهن.

بدا بيلينسكي نشاطه النقدي في مرحلة حل فيها نهج فني جديد محل الرومانسية في الادب الروسي، أطلق عليه فيما بعد اسم الواقعية . ففي الثلاثينات من القرن التاسع عشر كان انصار المبادىء الرومانسية لا يزالون يحتفظون بمواقعهم في الادب.ومن بين الصفات المميزة للرومانسية أن انصارها يستخدمون في مؤلفاتهم ، وعلى نطاق واسع الاشكال الفنية التالية : الخيال ثم المبالغة الفنية .

وفي هذا الوقت تتم ولادة الاسلوب الواقعي للمبالغة الفنية . وكما نضجت الواقعية في بواطن الرومانسية كذلك استطاعت المبالغة الفنية الواقعية شق طريقها في اطر مؤلفات رومانسية من حيث فن النظم . وكان بوشكين(٥) أول من قام بالخطوات الاولى في هذا الاتجاه ، وفي الاتجاهات الاخرى العديدة . ولكن الفضل في ترسيخ أسلوب المبالغة الفنية الواقعية في الادب الروسي . إنما يعود الى غوغول(٦) . ففي مؤلفاته وجدت عملية تحول المبالغة الفنية الرومانسية الى مبالغة فنية واقعية تعبيرها الكلاسيكي .

ففي « امسيات في قرية قرب ديكانكا » ، التي كتبت على اساس القصص الشعبية الاوكرانية جاء الخيال والمبالغة الفنية عنصرا عضويا فن النظم الرومانسي .

وإذا ماعدنا الى انصار المبالغة الفنية الرومانسية نجد انهم اذ يصورون شخصيات غريبة واحداثا عجيبة ، انما يتطلعون نحو مقابلة هذا الغريب بالحياة اليومية العادية . أما في « مذكرات مجنون » لغوغول فنجد ان المبالغة الفنية تلعب دورا معاكسا تماما : فهي تبدو كوسيلةلتعرية التصادم ، الذي يميز الحياة اليومية . ويأتي الغريب الخيالي فينفذ الى الحياة اليومية العادية لكي « يفجرها » من الداخل ، ليعرض جورها الفاحش وليبين زيف مايعتبر معياراً .

وبشكل أكثر وضوحا تتجلى صفات المبالغة الفنية الواقعية في قصة غوغول « الانف » . فالاختفاء الغريب لانف الرائد كافاليوف ، والوجود الغريب لهذا الانف المستقل عن كافاليوف ، كل ذلك مكرس من أجـل تعرية لا واقعية تلك الانظمة الاجتماعية السياسية . التي تعتبر المنصب (أو الرتبة) شيئا أكثر أهمية من الانسان وفي ظـل هذه الانظمة يستطيع أي شيء غير حي أن يحصل فجاة على وزن وقيمة ، اذا ما حصل على المنصب الملائم(٧) .

ومما يؤسف له أن الاهمية المبدئية الهائلة لـ « مذكـرات مجنون » و « الانف » كاول

نموذج للمبالغة الفنية الواقعية في الأدب الروسي ، لم تلق الفهم الحقيقي من قبل النقد المعاصر لغوغول .

بيلينسكي فقط هو الذي عمل الكثير من أجل الفهم الصحيح لمؤلفات غوغول والدعوة لها. وبما تميز به من الاحساس الفني العبقري أشار قائلا : « خذوا مذكرات مجنون » هذه المبالغة الفنية الممسوخة . هذا الخيال الغريب ، وغير المألوف للفنان ،هذه السخرية الطيبة من الحياة والانسان ، من الحياة البائسة والانسان المسكين ، هذا الكاريكاتور باللجة الشعرية . باللجة الفلسفية ، هذه القصة النفسية للمرضى ، التي جاءت في قالب شاعري ، مدهشة من حيث حقيقتها وعمقها تستحق ريشة شكسبير : إنكم لا تزالون تسخرون من البسيط ، ولكن سخريتكم مشبعة بالاسى . انها سخرية من المجنون . الذي تثيره الشفقة وتضحكه(٨) .

ولا تقتصر أهمية هذا الرأي للناقد الكبير على كون اصطلاح « المبالغة الفنية » يستخدم من قبله للمرة الاولى ، أو على استخدام هذا الاصطلاح في الحديث عن « مذكرات مجنون » بالذات بل تتعداه الى أن بيلينسكي قد وضع المبالغة الفنية جنبا الى جنب مع الكاريكاتور . ثم أن بيلينسكي استخدم هذين الاصطلاحين ليس بهدف التقليل من قيمة غوغول ومؤلفاته على العكس ، هذا الرأي مشبع بتمجيد القصة الآنفة الذكر والتغني بها ، ففي المبالغة الفنية ، الممسوخة » وفي « الكاريكاتور » يجد بيلينسكي « لجة الشعر » و « لجة الفلسفة » و « الحقيقة » و « العمق » . وبالتالي فهو يولي هذه الاشكال الادبية أهمية بالغة .

ولكن حديث بيلينسكي عن المبالغة الفنية عند غوغول تنتهي عند هذا الحد ، ولم يطور هذه الفكرة أو يحللها .

وهذا شيء طبيعي ، ففي الثلاثينات ،عندما بدات الواقعية خطواتها الاولى في الترسخ في الادب الروسي ، كان اهتمام بيلينسكي موجها بشكل أساسي ، الى الدفاع عن المبادىء الاساسية للفن الواقعي . ونشرها وظلت مسألة تعدد الأشكال في الواقعية ، وحق الكاتب في الشرطية الواقعية ، بعيدين عن عيني الناقد . ان بيلينسكي قد أعطى تقويما رفيعا للنماذج الاولى للمبالغة الفنية الواقعية في الأدب الروسي . ولكنه لم يستطع الكشف عن ميزة تلك المبادىء البنيوية ـ الفنية التي تضمنتها هذه النماذج .

* * *

كان العقد الرابع من القرن الماضي يختلف اختلافا جوهريا عن المرحلة السابقة من مراحل التاريخ الروسي . ولم يكن هذا الاختلاف في الناحية السياسية (فرجعية نيقولاي (٩) لم

تصبح « لينة » في ذلك الوقت) بل في تلك الانجازات ، التي تحققت في الوعي الفني آنذاك.
فاذا كانت الثلاثينات فترة ظلت فيها الرومانسية تحتل مواقع معينة في الادب ، على الرغم من احتلال الواقعية لبعض هذه المواقع ، فان الاربعينات كانت مرحلة الترسيخ المستمر للمبادىء الواقعية في تصوير الواقع . ففي ١٨٤٢ ظهرت رواية غوغول « النفوس الميتة »، التي جاءت ترسيخا للواقعية النقدية في الادب الروسي . وعقب ظهور هذا الكتاب تبدأ مرحلة جديدة في التطور الادبي ، مرحلة تميزت بتبني قسم كبير من الكتاب ،الذين أعلنوا عن انفسم انهم من اتباع غوغول ،المبادىء الواقعية في تصوير الواقع .

فقد جاءت مؤلفات نيكراسوف(١٠) وغيرتسين(١١) وبانايف(١٢) وغريغوروفيتش(١٣) ، وتورغينيف(١٤) ، وغانتشوروف(١٥) ودوستويفسكي(١٦) ، وغيرهم من الكتاب الآخرين ، الذين شكلوا في الاربعينات ما سمي بـ « المدرسة الطبيعية » لتزيد من الاهتمام بالحياة اليومية العادية . ولم يعد ثمة اهتمام بمسائل المبالغة الفنية لدى النقاد الادبيين ، حتى أن اصطلاح « المبالغة الفنية » يصبح لدى بعضهم ذا طابع سلبي ، ويستخدم للالالة على الفكاهة الفظة . التي لاتليق بالكاتب الجدي .

ومن جديد يعود بيلينسكي في الاربعينات الى مفهوم « المبالغة الفنية » ، ولكنه لايستخدمه في مجال الادب . كان بيلينسكي في هذه الفترة يرى أن المؤلفات الاصيلة والفنية فعلا هي تلك التي كتبت « ببساطة » ودون « نوايا خيالية » . وعلى أرضية الواقع اليومي . اما بالنسبة الى الخيال فقد اصبح في رأي الناقد شيئا سلبيا . فعلى الرغم من اعجابه بذكاء هوفمان(١٧) الا انه أدان « أسلوبه الخيالي غير المعقول » ، وأشار الى أن هـذا الاسلوب يشكل « أكثر الجوانب ضعفا في مؤلفات هوفمان » .

قد يبدو لنا وهذا مما لاشك فيه ، أن هذه الاسس الابداعية قد لعبت دورا ايجابيا لانها ساعدت في التفات الكاتب الى الواقع ، والى تصوير هذا الواقع بصدق . ولكنلم يمض سوى القليل من الوقت حتى تبين انها غير كافية ، وبدأ ممثلو « المدرسة الطبيعية » يتطلعون نحو الخروج من خارج حدود الفهم الضيق « للاخلاص للواقع » ونحو استخدام الخيال والمبالغة الفنية في مؤلفاتهم ، الى جانب الاشكال الواقعية .

ومن أوائل من قاموا بهذه المحاولة كان دوستويفسكي في قصته « المثل » ، ومن المعروف أن بيلينسكي كان ينظر الى هذه القصة نظرة شك وارتياب ، وبمقدار مارحب بالقصة التي سبقتها « المساكين » بمقدار ما استقبل « المثل » ببرود وفتور .

ومع ذلك فقد استمرت الاشكال الخيالية والمبالغات الفنية تنبعث شيئا فشيئا : ولم يعد دوستويفسكي الوحيد في هذا الميدان ، بل يشاركه اياه سالتيكوف ـ شيدرين ، الذي بدأ نشاطه الادبي في النصف الثاني من العقد الرابع. وكان سالتيكوف معجبا ببيلينسكي وبكتاباته حول الواقعية ، وكان يتطلع بلهفة نحو الالتزام بالمبادىء البيلينسكية في نتاجه الادبي .

وقد جاءت قصة ساليكوف الاولى « التناقض » التي نشرت في مجلة « كتابات وطنية » (١٨٤٧) مكتوبة بالروح الواقعية ، حتى أن الكاتب وضع لها عنوانا صغيرا « قصة من الحياة اليومية » . ويمكن القول بان هذه القصة كانت من حيث حماستها الاجتماعية ومن حيث بناؤها الابداعي تابعة «للمدرسة الطبيعية». فالكاتب يرى أن مهمته هي الاهتمام بالواقع ودراسة تناقضاته ، حتى انه يرى ان العالم اللذي يلده الخيال الرومانسي شيء يتناقض مع الواقع ، وفيه هلاك الانسان .

وفي قصته التالية « القضية الشائكة » (نشرت في مجلة « كتابات وطنية » ١٨٤٨) يعود سالتكيوف من جديد الى الحياة اليومية . والى تناقضاتها وقد صور هذه الحياة تصويرا واقعيا صادقا . ولكنه يستخدم فيها صورا جديدا ـ نصف خيالية ، قائمة على المبالغة الفنية ، وهي كلها من نسج خيال بطل القصة الرئيسي ، ولكن هذا الخيال ليس احلاما للتسلية تنقذ الانسان من براثن الواقع المر ، وتجعله يتهادن مع هذا الواقعُ ويرضخ له ، بل هو خيال يلد صورا تساعد في الكشف الاكثر عمقا والاكثر وضوحا للتناقضات الاجتماعية للواقع .

بيد ان سالتيكوف لم يستطع السير في هذا الطريق ، اذ اعتقل في ١٨٤٨ ونفي من بطرسبورغ الى فياتكا ، وذلك بسبب قصته « القضية الشائكة » ذات « النمط الضار في التفكير ، والتطلع المهلك نحو نشر الافكار التي اجتاحت اوربا الغربية . والتي اضرت بالحكم والاطمئنان الاجتماعي » . ومن ادلة « الادانة » الدامغة صورة الهرم العملاق ، الكون من الناس ، والذي جاء تعبيرا رائعا عن الطبقات الاجتماعية في المجتمع العبودي ـ الاستبدادي .

ما ان عاد سالتيكوف من منفاه الى بطرسبورغ في ١٨٥٦ حتى عاد الى نشاطه الادبي ، فكتب عدة موضوعات نشرها تحت عنوان « مقالات من المحافظة » ، جاءت تصويرا حيا لانطباعاته الكثيرة ، التي رفد بها في أثناء وجوده في منفاه « فياتكا » .

ولم يكن استخدام سالتيكوف لاسلوب المقالة من باب المصادفة ، فدراسة الواقع ، حسب

مبدأ بيلينسكي كانت صعبة في الاربعينات ، وذلك بسبب الرقابة التعسفية . وبعد موت نيقولاي الاول ، طرأ نوع من التغير على الجو الادبي في البلاد : فقد أصبح بالامكان الكتابة علنا حول تلك النواحي من الحياة ، التي لم يكن بالامكان في الماضي حتى الاشارة اليها ولو من بعيد . ولهذا فان النصف الثاني من الخمسينات قد تميز باهتمام من نوع خاص بالحياة العادية اليومية . ويمكن القول ان الميزة الاساسية لهذه الفترة هي وصف ماحدث فعلا والاعتماد على الوقائع الحقيقية الفعلية ـ المشخصة .

وقد جاءت « مقالات من المحافظة » صورة حية للفترة التاريخية ، التي ظهرت فيها ، ففيها صورت الحياة الواقعية على حقيقتها . دون السكوت عن اي شيء . لقد جسدت بالشكل ، الذي كانت موجودة عليه بالفعل . فقد صورت بحدة ونقد وهجاء .

وفي هذه المقالات بالذات يبدأ سالتيكوف شيدرين يتخذ من الهجاء راية له .

ففي ١٨٥٧ يكتب سالتيكوف قصة « الخطيب » ، والتي وضع لها عنوانا صغيرا اخر : « لوحة القيم الريفية » . ومن حيث موضوعها ومن حيث القضية التي تطرحها ، تلتقي هذ القصة مع « مقالات من المحافظة » . فحوادثها تدور في المدينة نفسها ، وبعض شخصياتها ماخوذة من « مقالات من المحافظة » ، ومع ذلك فان هذه القصة تختلف عن مؤلفاته في تلك الاونة : فالكاتب في وصفه لاحد ابطال قصته ـ النقيب ماخوركين الرهيب: يعود من جديد الى المبالغة الفنية ، التي كان قد تركها بعد « القصة الشائكة » .

صحيح ان استخدام اسلوب المبالغة جاء هنا من اجل هدف فكاهي ، اكثر منه هجائي . ومع هذا فان ذلك يشير الى ان الكاتب قد « عاد » فعلا الى اسلوب الاشكال الخيالية .

وفي بداية الستينات يعود الكاتب الى استخدام اسلوب المبالغة الفنية بشكل مستمر ، ولكن هذا الاسلوب يصبح ، على الاغلب ، موجها وهادفا . فهو يبدو كوسيلة هامة للتعبير الهجائي ، وكشكل من اشكال الكشف عن التناقضات السياسية ـ الاجتماعية القائمة . وبشكل مستمر تصبح لحظات المبالغة في السرد نوعا من نقاط الذروة في البنية الفكرية ـ الفنية للقصة . وفيها تتركز شحنة هائلة من التفكير الحاد والجريء . وفي الوقت نفسه تبدو أمام القارىء كشخصيات فنية رائعة ، وبفضلها تاخذ اللوحة ، التي يرسمها الكاتب تلوينا خاصا .

وفيما بعد كان طريق شيدرين نحو الاستخدام العريض للخيال والمبالغة في هجائه يرقد عبر المحاكاة الهجائية . ففي نهاية ١٨٦٤ كتب مقالة « مسارح بطرسبورغ » سخر فيها من

باليه « نايادا وصائد السمك » البعيدة عن الحياة الواقعية ، مقترحا « ليبرتيو » بعنوان « الاعداء المزيفون ، أو اسرق ولاتخف » . وتحت هذا العنوان كتب سالتيكوف « باليه وطنية خيالية معاصرة .. » وتدور حوادثها في مدينة غلوبوف . أما اشخاصها فهم : القوة الوطنية المحافظة ، التي تتستر تحت اسم دافيلوف ، اما ابيرالوف ودانتيست فهما صديقا دافيلوف ، ثم الليبرالية الوطنية ، وتتستر تحت اسم خليستاكسوف ، وبالاضافة الى هؤلاء ، فهناك شخصيات اخرى : فزاتكا ، لفانيو ، فرانيو وتشيبوخا .

ان شيدرين يسخر هنا من التحليق التعسفي والعديم الفائدة للخيال ، هذا التحليق الذي كان الصفة المميزة لمضمون الباليه المعاصرة . والكاتب لايكتفي بذلك . بل يسخر أيضا من الاتجاه في التطور الاجتماعي نحو التلاحم بين الليبرالية والمحافظة .

وهكذا فان شيدرين قد استخدم مبادىء المبالغة الفنية في مؤلفاته ، في نهاية الخمسينات وبداية الستينات ، وقد تعامل مع هذ المبادىء من مختلف الجوانب مستعينا بالتقاليد السابقة في هذا الميدان . والاكثر من ذلك كله ان هذه التجربة قد اعدت الكاتب للقيام بالخطوة ، التي قام بها في النصف الثاني من الستينات : كتابة مؤلفات يأخذ فيهما اسلوب المبالغة شكل المبدأ المنظم ، ليس هذه اللحظات المستقلة في السرد او تلك ، بل البنية الفنية ككل .

بيد ان القيام بهذه الخطوة لم يكن بالشيء السهل . فقد ذكرنا ان بيلينسكي كان ضد استخدام الرومانسيين للخيال بهدف فصل الفن عن الواقع ، وبالتالي فقد كان عاجزا عن الدراسة النظرية لمسالة « العلاقة » بين الاشكال المختلفة المشرطية الفنية وبين الواقعية . صحيح ان بيلينسكي لم يقف بشكل مباشر ضد الخيال والمبالغة بوصفهما « متناقضين » مع الواقعية . ولكنه لم يتخذ ايضا الموقف المعاكس : اي لم يقل ان هذين الشكلين يمكن ، بل ويجب أن يستخدما من قبل الكاتب الواقعي ، وان الخيال والمبالغة قادران ليس على « الفصل عن الواقع فقط » ، بل وأن يكونا وسيلة فعالة في التصوير الواقعي للحياة .

وهكذا فقد كان انصار الواقعية يقفون من المبالغة والخيال موقفا متحفظا ، ان لم نقل سلبيا . ولعل مقالة ب . ا نينكوف « ملاحظات حول الادب الروسي في العام الماضي » التي نشرت في مجلة « المعاصر » عقب وفاة بيلينسكي ، والتي استخدم فيها اصطلاح « الواقعية »(١٨) للمرة الاولى في النقد الروسي ، اكبر دليل على ذلك . فقد كان انينكوف

يتطلع نحو النقيد بوصايا بيلينسكي ، ويدعو الى مبادىء التصوير الواقعي للحياة . وتجدر الاشارة هنا الى ان انيتكوف وقف ضد رغبة بعض ممثلي « المدرسة الطبيعية » (أي دوستويفسكي وبوتكوف) « مصالحة » الخيالي « مع الواقعي » .(١٩)

ومما يؤسف له ان النقد التقدمي في الخمسينات وبداية الستينات لم يستطع ان يولي هذه المسالة ما تستحقه من اهتمام ، وان يتخلص في الوقت المناسب من الاساطير النظرية حول « عدم امكانية الجمع » بين الخيال والمبالغة وبين الواقعية .

■ ■ ■

وفي النصف الثاني من الخمسينات ازداد نشاط النقد الادبي على يد تشرنيشيفسكي ودوبرالوبوف ، وقد نهجا هذان الناقدان نهج بيلينسكي في الدعاية للواقعية في الادب . حيث ركزا في نقدهما على النواحي ألثلاث التالية :

١ ـ الاهتمام بالواقع المحيط بالانسان .
٢ ـ الادراك العميق لهذا الواقع .
٣ ـ التصوير الصحيح لهذا الواقع .

وليس ثمة حاجة الى البرهان على مدى فائدة هذه المنطلقات ، ومدى اهميتها في استمرار ترسيخ وتطوير مبادىء الواقعية في الادب الروسي .

وفي البداية لم يعط تشرنيشيفسكي ودوبرالوبوف الخيال والخرافة دورهما الحقيقي في الفن . حتى ان تشرنيشيفسكي يعلن في اطروحته « علاقات الفن الجمالية بالواقع » (١٨٨٥) انه « لايعطي الا الاهمية القليلة ـ لوقتنا هذا ـ للتحقيق الخيالي ، حتى في مجال الفن ، وليس في ميدان العلم فقط »(٢٠) .

صحيح أن تشرنيشيفسكي لاينكر دور الخيال الخلاق بشكل عام ، بل يقصر هذا الدور على الوظيفة المساعدة ، فهو يرى ان الخيال ضروري للكاتب في حال نسيان الكاتب لبعض تفاصيل الحادث ، الذي يصفه : « مهما كانت الذاكرة قوية ، فهي غير قادرة على الاحتفاظ بشتى التفاصيل ، وخاصة تلك التي تعتبر غير مهمة بالنسبة الى جوهر الامر ، والتي يعتبر الكثير منها ضروريا للكمال الفني للقصة ، وهذه يجب أن تستعار من الصور الاخرى ، الباقية في ذاكرة الشاعر .. » .

ومما لاشك فيه أن تشرنيشيفسكي كان سيعيد النظر في رأيه السابق في دور الخيـــال والخرافة في الابداع الفني لولا ان نشاطه في النقد الادبي توقف بسبب الاعتقال ومن ثم النفي . وليس ادل على أن حركة تفكيره النظري كانت تتجه باتجاه الاعتراف بصحـــة استخدام الفن الواقعي ليس مبدأ مطابقة الواقع فقط ، بل والاشكال المتعددة من الشرطية الفنية ، عن الحادثة التالية :

في النصف الثاني من ١٨٦٣ كتب تشرنيشيفسكي وهو في سجن قلعة بطرس وبول في مدينة بطرسبورغ رواية بعنوان « قصص في قصص » ، وفي مقدمة هذه الرواية نرى ان الناقـد بدأ يعيد النظر في ارائه السابقة ، فاذا كان في الماضي قد أكد على ان ابطال المؤلفـات الفنية هم دائما « لوحات لاناس احياء » ، فهو الان يؤكد ان « الرواية يجب ان تقرأ كرواية » وأن « الرواية ــ ابنة الاسطورة ، وان اشخاصها هم ايضا من نسيج الخيال ، وأن جانا ليست السيدة ديوديفان ، وأن جينيفيا ليست السيدة ديوديفان ، وأن بيكويك ليس ديكينز ، وان دومبي ليس ديكنز أيضا » .

وهنا يعترف تشرنيشيفسكي ــ عمليا ــ بشرعية وجود الروايات والقصص ، التي لاتراعي مبادىء القرب من الحقيقة ، والقائمة على اساس القوانين ، التي تميز الحكايـات ... هناك حكايات غير حكايات الاطفال ... وقد سيطر تأثيرها الرائع في شعر شكسبير ... وبالقرب منه ينفذ تأثير الحكايات الايطالية ، العائدة الى عصر النهضة ، الى كل الادب البريطاني » .

أما فيما يتعلق بقصته فان تشرنيشيفسكي يكتب مباشرة بانه لايراعي فيها مبادىء القرب من الحقيقة . ويشير الى ان عقدة روايته « اسطورية تماما » ، وحتى البطل الرئيسي ــ فيريشاغين ــ شخصية اسطورية ايضا . اما بشأن اختيار اسلوب الرواية فيقـول الناقد : « انها حكاية لاتعرف أي ادعاء بالقرب من الواقع مثلها في ذلك مثل حكاية مصير شهـــرزاد » .

ان آراء تشرنيشيفسكي الانفة الذكر تدل على ان نظرية الناقد الجمالية استمرت فـي التطور ، ففي بداية الستينات أشار الى أن الواقعية لاتتناقض أبدا مع تلك المبادىء والوسائط الفنية ، التي هي عبارة عن أشكال متعددة الشرطية . والتي حصلت منـــذ القديم على الاعتراف والتطور في الاعمال المختلفة ، كالحكايات مثلا .

ومما يؤسف له ان هذه المقدمة ، وكذلك الرواية لم تريا النور في الوقت الذي كتبتـــا

فيه (لم تنشر الا في ١٩٣٠ ، حيث عثر عليهما في أرشيف الشعبة الثالثة) . وهكذا لـم يعرف شيدرين ولاغيره من معاصري تشرنيشيفسكي شيئا عن الاراء السابقة للناقد العظيم. ومما لاشك فيه ان التعرف عليها كان من شانه ان يساعد الرواد التقدميين في الستينات الذين كانوا يتطلعون نحو تطوير تقاليد تشرنيشيفسكي ، في الحل الاكثر ديالكتيكيـة للمسالة الجمالية التي تهمنـا .

■ ■ ■

وفي النصف الثاني من الستينات بدا سالتيكوف البحث عن اشكال جديدة للتعبير الفني. وقد قاده هذا البحث الى مبادىء المبالغة الفنية التصنيفية . ولكن ذلك لايعني ان شيدرين ، الكاتب الساخر ، قد تخلى عن استخدام الاشكال القريبة من الواقع ، ابدا ، فالقسم الكبير من اعماله في هذه الفترة كتب بروح الاسلوب الحياتي القريب من الواقع ، ولكنه يكتب ، في الوقت نفسه ، عددا من الاعمال ، لاتقتصر فيها المبالغة الفنية على كونها اسلوبا ادبيا . بل تتعداه الى مبدا النموذج الذي يحدد البنية الفنية ككل .

وفي النهاية تكللت ابحاث الكاتب الابداعية بالنجاح في قصته المشهورة « قصة مدينة » ، التي تقوم على مبدا المبالغة الفنية . والتي نشرت في مجلة « كتابات وطنية » في ١٨٦٩ ـ ١٨٧٠ . وفي الوقت نفسه كتب شيدرين ونشر حكاياته القائمة على مبدا المبالغة الفنية أيضا « كيف أطعم فلاح واحد جنرالين اثنين » ، « ضاع الشرف » و « الاقطاعي المتوحش »، هذه الحكايات التي جاءت بداية صعود الكاتب سلم المجد الادبي في هذا الميدان .

وبعد « قصة مدينة » نجد أن طبيعة تعامل شيدرين مع الخيال والمبالغة الفنية تتغير ، فاذا كان في الماضي لايتعامل معهما الا بين الفينة والاخرى . فان هذا التعامل يتحـول الان الى شيء دائم ومستمر وملتزم « يوميات ريفي في بطرسبورغ » « في الخـارج » « الحكايات(٢١) » وغيرها) . ثم ان هذا الخيال وهذه المبالغة الفنية لا « يبعـدان » القارىء عن الواقع ، بل على العكس ، يكشفان بحدة وبوضوح عن اهم التناقضـات والقوانين التي تميز هذا الواقع ، يكشفانها ببراعة وبعمق ووضوح .

ولكن لماذا تطورت المبالغة الفنية في مؤلفات شيدرين بالذات ؟

وماهي العوامل . التي دفعت بالكاتب للتعامل مع اشكال المبالغة ، والتي ساعدت علـى ازدهارها في أعماله ؟

ان تبلور أساليب المبالغة ومبادىء النموذجية في أعمال شيدرين كانت مستحيلة لولا توفر الشروط الذاتية المحددة ، العائدة الى طبيعة موهبة الكاتب ، وطبيعة الادب الـذي فضله على غيره ، ولولا توفر الشروط الموضوعية ، التي تجلت في حدوث تغيرات معينة ، في الادب الروسي ، في النصف الثاني من القرن الماضي ، على علاقة وثيقة باستمرار تطور الواقعية النقديـة .

فما هي هذه التغيرات ؟

انها تكمن بالدرجة الاولى في التفاوت الفكري ـ الفني للواقعية وفي رفدها الجمالي .

ففي الثلاثينات من القرن الماضي ، حين شقت الواقعية ـ بالكاد ـ طريقها في الادب الروسي كانت ذا طابع « متماسك » الى حد كبير ، ولم يكن ذلك النهج الفني بقادر ، في تلك الآونة ، على عرض كل امكانياته الجمالية : فهي كانت لاتزال بعد في طور الظهور ، ومع ذلك فقد ظهرت في تلك الآونة اولى نماذج المبالغة الفنية الواقعية ، على يد غوغول .

وفي الاربعينات تجري عملية ترسخ الواقعية النقدية ، وتكون « المدرسة الطبيعية » وفي الوقت نفسه يزداد الاهتمام بالحياة الواقعية . يرافقه تفضيل واضح لتصوير الحياة باشكال قريبة من الواقع . وقد لعب التقييد التام بمبدأ القرب من الواقع دورا ايجابيا غير قليل . في مكافحة المبالغات الزيفة لمقلدي الرومانسية ، وفي الصراع ضد الخيال والمبالغة الفنية ، اللذين من شأنهما الهاء القارىء عن مشاكل الحياة الواقعية ، ونقله الى عالم الاوهام والاحلام الرومانسية . وفي الوقت نفسه فقد ادى الرفض الاستعراضي للمبالغة الفنية وغيرها من اشكال الشرطية الى افتقار الواقعية ، والحد من امكانياتها .

وفي النصف الثاني من القرن الماضي يطرأ تغير جوهري على اللوحة السابقة ، فلم تعد الواقعية بحاجة الى البرهان على حقها في الوجود ، ففي هذه الفترة كانت قد ترسخت في الادب الروسي بشكل نهائي ودون منازع . واصبح الجميع ـ تقريبا ـ يعترفون بتفوق الواقعية على الرومانسية او غيرها من اشكال تصوير الواقع . وتبدأ عملية عاصفـة للتفاوت الفكري ـ الفني للواقعية . تؤدي في النهاية الى غناها الجمالي .

اما الميزة الاخرى لواقعية النصف الثاني من القرن التاسع عشر فتكمن في زيادة وظائفها المنصبة على المعرفة ، فقد جاء الفن الواقعي كزيادة مستعرة في وعي الارتباط المتبادل بين الانسان والمجتمع ، وادراك قوانين الحياة الاجتماعية فقد اصبح الكتاب الواقعيـون يحاولون « ليس ادراك الحياة بكل مظاهرها فقط ، بل وفهمها ، فهم القوانين التـي تتحرك تبعا لها ، والتي تظهر الى الخارج بشكل مستمر (٢٢) ... » .

واخيرا فان ثمة اتجاها آخر في التطور الفني لروسيا في النصف الثاني من القرن الماضي تجلى في ظهور وتطور المذهب الطبيعي باتباعه مبدأ التصوير القريب من الواقع ، ورفضه النفاذ الى جوهر موضوع الوصف . وكذلك رفضه للتعميم الفني الواسع . وكانت الصفة المميزة للمذهب الطبيعي انه كان يحاول الظهور بمظهر المذهب الواقعي وأنه كان يسير تحت راية المذهب الواقعي .

وفي هذه الظروف كان من الطبيعي والمنطقي ظهور اشكال متعددة للشرطية الفنية . وكان من الطبيعي ان يؤدي التطلع نحو مقابلة الوصف غير المجنح لواقعة حدثت فعلا ، بفن واقعي قائم على الفكرة العميقة والخيال الفني ، الى زيادة حقوق الكاتب في مجال الخيال والمبالغة الفنية .

ولكن هذا لايعني أن مبدأ القرب من الحقيقة قد أهمل ووضع على رف النسيان ، ابدا ، فقد استمر الكتاب الواقعيون في استخدامه ، بما فيهم الكتاب العظام . امثال غونتشوروف وتورغينيف وتولستوي . ل . والى جانب استخدام الاشكال القريبة من الواقع في الواقعية الروسية في النصف الثاني من القرن الماضي ، نجد ـ أيضا ـ استخدام وانتشار الاشكال الشرطية ، ولم يكن استخدامها يقتصر على شيدرين فقط ، بل نجدها ايضا في مؤلفات نكراسوف ودوستويفسكي و ا . تولستوي . وسوخوفا ـ كابيلين ، وليسكوف ثم غارشن . هذا عداك عن الكتاب الاقل شهرة ، وخاصة الشعراء ـ الساخرين ، الذين تحلقوا حول « ايسكرا » (« الشعلة ») .

هذه هي بعض الظروف الموضوعية ، التي ساعدت في ازدهار أسلوب المبالغة الفنية في مؤلفات سالتيكوف ـ شيدرين .

ومما لاشك فيه أن الظروف الخاصة ، الذاتية ، قد لعبت دورا كبيرا . وعلى رأسها خيال الكاتب الغني جدا .

هذا وثمة بعض الادباء الذين لايلعب الخيال في مؤلفاتهم دورا متميزا . وغالبا ماتكتب مؤلفات هؤلاء « من الطبيعة » ، او على اساس التعرف الدقيق مع احداث ملموسة واناس معينين . مثلا س . أكساكوف الذي اظهر اسفه في أكثر من مرة لافتقاره الى موهبة « الابتكار » .

ومن بين الكتاب الذين عاصروا شيدرين وكانوا يعانون من هذه المشكلة كل من غونتشوروف وريشيتنيكوف وتورغينيف . فقد كتب تورغينيف يقول : « ... علي أن اعترف أنني

لم أحاول أبدا « صنع شخصية » اذا كانت نقطة انطلاقي فكرة وليست شخصية تتوضع فيها وتجتمع بالتدريج العناصر الملائمة . ولما كنت افتقر الى الابتكار الحر والكبير ، فقد كنت دائما بحاجة الى هذه الارضية ، التي استطيع نقل قدمي عليها بقسوة (٢٢) » .

أما سالتيكوف فقد كان على العكس ، يتمتع بموهبة من « الابتكار الحر » . وكانت قدرته على الخيال ، والعثور خلال لحظات على التفاصيل والشخصيات والمواقف المعبـــرة والحادة مثار دهشة واعجاب كل من عرفه شخصيا .

ثم ان هذه الموهبة كان يكملها تكملة عضوية عقل عميق ، قادر على توجيه تحليق الخيال ، والسيطرة عليه .

وأخيرا فان موهبة سالتيكوف كانت موهبة الكاتب الساخر ، والهجاء بطبيعته اكثــر الأساليب الادبية حبا بالمبالغة والشرطية والمبالغة الفنية .

■ ■ ■

لقي تعامل شيدرين الواسع مع الاشكال المتعددة للشرطية الفنية ردود فعل مختلفة لدى القراء والنقاد . وادرك ذوو النظر الثاقب منهم ان الكاتب يستخدم هذه الاشكال بهدف عكس الواقع بشكل عميق وصادق .

وكان تورغينيف واحدا من الادباء الاوائل ، الذين اشاروا الى الاتجاه الواقعي للخيـــال والمبالغة الفنية عند شيدرين . ففي مقالته النقدية حول « قصة مدينة » اشار الــى ما يتميز به شيدرين من « واقعية واضحة وناضجة . مع لعبة الخيال ذات العنان المطلق ». ويضيف تورغينيف أن « المغزى السليم الذي لايتزعزع » لايفارق الكاتب لحظة واحـــدة « على الرغم من عدم كبت الشكل والمبالغة فيه »(٢٤) .

بيد أن العديد من النقاد كانوا ذوي نظرة مختلفة تماما الى الشخصيات واللوحـــات الفنية ، التي ابتكرها خيال شيدرين . فالناقد أ . سوفورين – مثلا – أكد في مقالته المكرسة لـ « قصة مدينة » أنه « لا التاريخ ولا الحاضر لايحدثان شيئا شبيها بتلــك اللوحات ، التي رسمها السيد سالتيكوف » ، ورأى في خيال الكاتب ومبالغته الفنية « كلاما فارغا »(٢٥) .

كما اتهم ناقد آخر في « نشرة بطرسبورغ » . اتهم شيدرين « بالخيال السخيف(٢٦) » . وحول احدى افضل مقالات شيدرين الساخرة كتب الناقد في « الصحيفة الروسية »

يقول انها « دون موضوع ، وتكشف عن الخيال ذي العنان المطلق ، الى درجة انها لم تعد تثير الضحك ، وتصبح مجموعة من الكلمات التي لامعنى لها » .

وفي مقالة مطولة ، مكرسة للقضايا الملحة للادب الروسي المعاصر كتب ن . ستراخوف يقول :

« ان ذلك التعامل غير المباشر مع المواضيع ، الذي بدأ بتهكم غوغول ، لم يكتف انه لم يمته في ادبنا ، بل على العكس يستمر لدى العديد من الكتاب ، وقد تطور الى اشكاله المتطرفة ، فالتهكم ، الذي كان لدى غوغول ذا مقياس فني محدد ، أصبح يبتعد بالتدريج عن الموضوع ... واصبح الكتاب يستخدمون ، بشكل مستمر ، التهكم القائم على الاستعارة ، الخالي من الاهتمام بعكس الواقع ، وينصب كل الاهتمام على تشويه الملامح الواقعية ... ومن الطبيعي ان من المستحيل انتظار اي تقرب من الواقع في مثل هذه الظروف ، فمثلا لو أراد أجنبي دراسة روسيا من خلال مؤلفات شيدرين ونيكراسوف، فانه لن يعرف سوى النزر اليسير ... ان الكاتبين الآنفي الذكر هما رائعان في الواقع ، لكونهما على الرغم من كل موهبتهما ، لم يقيما اية شخصية او اية لوحة او اي وضع أو احساس يمكن القول بانه شيء قد اكتمل فعلا ... ان سخريتهما واستعارتهما عقيمتان ، تقومان على السطح ، ولن تحققا ابدا المغزى الدقيق والمحدد ... » .

وبالطبع فان شيدرين لم يقف مكتوف اليدين ازاء التهم التي كانت توجه اليه . بل رد عليها بحجج متعددة ، حتى ان بعضها جاء مستقى من الواقع نفسه .

ان الكثير يبدو لنا مبالغا فيه ، فقط لاننا لانولي الاهتمام الكافي لما يدور من حولنا . فالواقع اصبح مالوفا جدا بالنسبة الينا ، ثم اننا لم نعد نعطي أنفسنا الحساب ، حتى في تلك الملاحظات ، التي نقوم بها دون شك . ولذا فان الادب حين يطلق على الاشياء اسماء تختلف عن تلك التي اعتدنا عليها في الحياة اليومية ، فاننا نظن ان ذلك شيء خرافي . ولكن الاشياء الخرافية تصادف في الواقع اكثر منها في الادب » .

كان شيدرين يرى ان من الخطا الاكتفاء بمراقبة وتصوير ذلك الواقع العادي اليومي ، الذي يمكن ان يلاحظ بالحاسة البصرية ، وان من الاكثر اهمية مراقبة واقع آخر — لاتراه العين ، ولاتبلغه الملاحظة المباشرة ، ففي هذا الواقع يكمن الجوهر الحقيقي للظواهر ، والقوانين البدهية للحياة .

ويرى شيدرين ان الكاتب اذا ما اقتصر على تصوير الوقائع المرئية ، دون محاولة النفوذ

الى جوهرها العميق فان مثل هذا التصوير للواقع ... سيكون بعيدا جدا عن الحقيقة الفعلية ... ان على الكاتب من أجل الوصول الى الحقيقة الفعلية أن يرى مـن وراء الواقع العادي المحسوس واقعا آخر غير مرئي ، وعليه ان يبرز هذا الواقع غير المرئي ، ويحوله الى واقع مرئي . وهنا يأتي الخيال والاشكال المختلفة للمبالغة الهجائيـــة ، والشرطية الفنية فتاخذ بيد الكاتب الواقعي .

وكما نرى فان شيدرين لم يكن يعلن افضلية الواقع بالنسبة الى الفن فقط ، بل ويؤكد بشكل خاص على دور الكاتب النشيط في معرفة الواقع ، وفي اظهار جوهره الحقيقي . وعلى الكاتب الواقعي ان يستخدم كل الوسائل الفنية المناسبة ، بما فيها الاستعـــارة والخيال والمبالغة الفنية ، من اجل الكشف الواضح والملموس عن هذا الواقع .

يقول شيدرين : « ان البحث الادبي لا يجوز ان يقتصر على السلوك فقط الذي يقوم به الانسان دون عراقيل ، بل وان يشمل ايضا ذلك السلوك ، الذي كان سيقوم به ، دون شك ، لو استطاع او لو تجرأ ، ولا على ذلك الحديث الذي يقوله ، بل وان يشمل ايضا ما لا يقوله ، ولكن يفكر به ، حلوا وثاق الانسان ، أعطوه الحرية ليعبر عن تفكيره كله ـ وحينذاك سيقف أمامكم انسان يختلف عن ذلك الذي عرفتموه في الحياة اليومية... ولن يكون ذلك مبالغة أو تزييفا للواقع ، بل تعرية لذلك الواقع ، الذي يحب التخفي وراء الاحداث العادية ، والذي لا يمكن التوصل اليه الا بالمراقبة الثاقبة جدا » .

لقد كانت نظرية الشرطية الواقعية عند شيدرين موجهة :

١ ـ ضد الوصف الطبيعي ، الذي كان يتطور بالتدريج في الادب الروسي .

٢ ـ ضد الخيال الفارغ ، الذي لا يعتمد على أية أحداث واقعية ، والذي ياخذ طابع الخيال من اجل الخيال .

كان شيدرين يكره الوصف الطبيعي وسرد الاحداث كما هي ، كرها شديدا . وفي الوقت نفسه كان ضد فصل الخيال عن الواقع ، ضد الخيال ، الذي يحمل القارىء بعيدا عن الحياة الواقعية . وكان يرى ان المبالغة الساخرة والخيال والمبالغة الفنية تبدو مـن حيث الشكل فقط ، بعيدة عن الواقع الفعلي . اما من الناحية العملية فعليها ان تكشف عن تناقضات وقوانين هذا الواقع بالذات .

واخيرا فان ايا من الكتاب الروس الواقعيين في النصف الثاني من القرن الماضي لم يستخدم الاشكال المتعددة للشرطية الفنية ، كما استخدمها شيدرين ، ولم يصل اي منهم الى الذرى الفكرية ـ الفنية ، التي بلغها الكاتب الساخر شيدرين .

والى شيدرين يعود الفضل في وضع الاساس النظري لمسائل المبالغة الساخرة والشرطية الفنية ، وقد جاء ذلك جوابا على الهام الملحة التي طرحتها الممارسة ، ممارسة تطور الادب الواقعي ، واسهاما كبيرا في تطور نظرية الواقعية ، التي وضعها النقاد الثوريون ـ الديمقراطيون ، والتي لا تزال تساعدنا في حل اكثر المشاكل الجمالية تعقيدا .

الهوامش :

١ ـ **بيلينسكي فيساريون غريغوريفيتش** (١٨١١ ـ ١٨٤٨) أديب وناقد روسي كبير ، وفيلسوف مادي وواحد من كبار ممثلي الثوريين الديمقراطيين .

٢ ـ **تشرنيشيفسكي** نيقولاي غافريلوفيتش (١٨٢٨ ـ ١٨٨٩) مفكر وثوري ، وعالم وكاتب روسي كبير . من أشهر اعماله الادبية الخالدة « ما العمل ؟ » ، هذه الرواية التي كتبت في ١٨٦٣ والتي كانت ذات تاثير كبير في الجيل الذي عاصرها ، وفيها يصور الكاتب حياة « الناس الجدد » في ظروف الثورة المقبلة ، والازمة القائمة .

٣ ـ **دوبرالوبوف نيقولاي اليكسندروفيتش** (١٨٣٦ ـ ١٨٦١) أديب وناقد روسي من كبار الشخصيات الثورية ـ الديمقراطية . وقد شارك مع تشرنيشيفسكي في النضال ضد الفلسفة المثالية والميتافيزيقية ، وطورا معا التقاليد المادية للفلسفة الروسية . كتب الكثير من المقالات النقدية حول افضل الاعمال الادبية الروسية التي ظهرت في تلك الفترة ، وخاصة مؤلفات سالتيكوف شيدرين وأستروفسكي وتورغينيف وغيرهم .

٤ ـ **سالتيكوف ـ شيدرين ميخائيل يفغرافيفيش** (١٨٢٦ ـ ١٨٨٩) كاتب روسي ساخر ، تاثر في البداية بالاشتراكية الطوبوية الفرنسية . من اشهر مؤلفاته رواية « الاسياد غولوفليوف » ، بالاضافة الى العديد من « الحكايات » التي كرسها لفضح النظام القيصري ـ الاستبدادي ، وللنهوض بالشعب المغلوب على امره من كبوته .

٥ ـ **بوشكين الكسندر سيرغييفيتش** (١٧٩٩ ـ ١٨٣٧) شاعر وناثر روسي كبير ، يعتبر من رواد الادب الروسي الجديد ، واليه يعود الفضل في ترسيخ مذهب الواقعية كتيار اساسي في الادب الروسي . كتب عددا كبيرا من القصائد الشعرية الطويلة والملاحم

الشعرية الخالدة ، ومن أشهرها « الفجر » ، « روسلان ولودميلا » ، « الاسير القوقاسي » « يفغيني أنيغن » ثم قصته النثرية « ابنة النقيب » و « قصص بيلكين » وغيرها .

٦ — **غوغول نيقولاي فاسيليفيتش** (١٨٠٩ — ١٨٥٢) كاتب روسي كبير . من أشهر مؤلفاته « المعطف » ، « قصص من بطرسبورغ » ، « تاراس بولبا » ، « المفتش » ، « النفوس الميتة » وغيرها .

٧ — انظر غ. غوكوفسكي « واقعية غوغول » موسكو — لينينغراد ١٩٥٩ .
وكذلك يو . مان « حول المبالغة الفنية في الادب » موسكو ١٩٦٦ .

٨ — بيلينسكي المؤلفات الكاملة ، الجزء الاول ، موسكو ١٩٥٣ . صفحة ٢٩٧ .

٩ — **نيقولاي بافلوفيتش رامانوف** (١٧٧٦ — ١٨٥٥) قيصر روسي حكم روسيا منذ ١٨٢٥ — ١٨٥٥ ، بدأ حكمه بمحاربة الحركة الثورية ، وقد اشتهر بنظامه الاستبدادي — البوليسي — العبودي ، ففي عام ١٨٢٦ أسس « الشعبة الثالثة » التي لعبت دورا كبيرا في ادارة الدولة ، والتي كانت تعتبر جهاز الدولة المكرس من أجل مكافحة الحركة الثورية والثقافة التقدمية ، فقد نكل نيقولاي الاول ببوشكين وليرمنتوف وشيفتشينكو وغيرتسين وبيلينسكي وغيرهم .

١٠ — **نيكراسوف** فيكتور بلاتونوفيتش (١٨٢١ — ١٨٧٧) شاعر روسي كبير ولد في احدى العائلات النبيلة من ضواحي موسكو ، في بداية حياته الادبية كرس أشعاره لوصف الحياة الريفية البائسة في ظل النظام العبودي — الاستبدادي ، ثم انتقل الى الاشعار النضالية — الثورية ، ومن أشهر قصائده « الطريق الحديدي » ، « الفولغا » « القرية » «البائسون» ثم ملحمته الشعرية الخالدة « من يعيش سعيدا في روسيا ؟ » .

١١ — **غيرتسين الكسندر ايفانوفيتش** (١٨١٢ — ١٨٧٠) كاتب وفيلسوف — مادي وثوري — ديمقراطي روسي . تأثر بالتيارات الثورية الغربية واشترك مع بيلينسكي في الدفاع عن التطور الثوري في روسيا . اشترك في ثورة باريس البورجوازية في ١٨٤٨ . وبدءا من ١٨٥٢ أصبح يعيش في لندن ، وهناك اسس دارا للنشر باللغة الروسية ، وبدأ يصدر صحيفة « الجرس » التي لقيت انتشارا كبيرا في روسيا . وقد وقف الى جانب الثوريين الديمقراطيين ضد الليبراليين . حيث اشترك مع تشرنيشيفسكي في تأسيس جمعية « الارض والحرية » (بداية الستينات) .

١٢ — **بانايف ايفان ايفانوفيتش** (١٨١٢ — ١٨٦٢) كاتب روسي ، تقرب في العقد الرابع من القرن الماضي من تيار الواقعية النقدية ، وكرس كتاباته لفضح وتعرية المستعبدين (بالكسر) والمرتشين والمجتمع « الراقي » . وبدءا من ١٨٤٧ يشترك مع نيكراسوف في

ادارة واصدار مجلة « المعاصر » . من أشهر رواياته « الاسود في الريف » (١٨٥٢) ثم « مذكرات ادبية » (١٨٦١) .

١٣ ــ **غريغوروفيتش دميتري فاسيليفيتش** (١٨٢٢ ــ ١٨٩٩) كاتب روسي ، ولد في عائلة اقطاعية ، درس في بطرسبورغ . وصف في قصتيه « القرية » و « انطون غاريمكو » (١٨٤٦ ــ ١٨٤٧) حياة الفلاح القاسية . وفي ١٨٥٣ كتب رواية « صياد السمك » ثم « المهاجرون » في ١٨٥٥ ــ ١٨٥٦ وغيرها .

١٤ ــ **تورغينيف ايفان سيرغييفيتش** (١٨١٨ ــ ١٨٨٣) كاتب روسي ، ولد في عائلة غنية ، ويعتبر تورغينيف مؤلف الروايات الاجتماعية ــ النفسية ، التي جاءت صورة للمجتمع الروسي في الخمسينات ــ السبعينات من القرن الماضي . من أشهر هذه الروايات « عش النبلاء » ، « الآباء والابناء » « الدخان » « آسيا » « الحب الاول » وغيرها . توفي في ضواحي باريس ثم نقلت جثته فدفن في بطرسبورغ .

١٥ ــ **غانتشوروف ايفان الكسندروفيتش** (١٨١٢ ــ ١٨٩١) كاتب روسي ، ولد في عائلة غنية ، بدأ نشاطه الادبي بكتابة الاشعار والقصص الرومانسية . في ١٨٤٦ تعرف على بيلينسكي وعلى جمعيته الادبية ، من أشهر رواياته « ابلوموف » (١٨٥٩) « قصة عادية » ثم « الهوة » .

١٦ ــ **دوستويفسكي** فيودور ميخائيلوفيتش (١٨٢١ ــ ١٨٨١) . لا يحتاج الى تعريف .

١٧ ــ **هوفمان ارنست** تيودور اماديه (١٧٧٦ ــ ١٨٢٢) كاتب وموسيقي الماني . واحد من كبار كتاب النثر في المدرسة الرومانسية من أشهر أعماله « تساخيس الصغير »(١٨١٩).

١٨ ــ انظر يو. ساروكين . حول تاريخ اصطلاح « الواقعية » في النقد الدولي .

١٩ ــ مجلة « المعاصر » ١٨٤٩ ، العدد الاول ، الفصل الثالث ، ص ٩٠ .

٢٠ ــ ن. غ. تشرنيشيفسكي المؤلفات الكاملة ، الجزء الثاني ، موسكو ١٩٤٩ .

٢١ ــ انظر ي. باكوسايف « السخرية الثورية عند سالتيكوف شيدرين » موسكو ١٩٦٣ .

أ . بوشمان « حكايات سالتيكوف شيدرين » ــ موسكو ــ لينتغراد ١٩٦٠ .

٢٢ ــ تورغينيف إ. س. المؤلفات الكاملة ــ موسكو ــ لينتغراد ١٩٦٦ ، المجلد ١١ ص (٢٨٠) .

٢٣ ــ تورغينيف إ. س. المؤلفات الكاملة ــ موسكو ــ لينتغراد ١٩٦٦ ، المجلد ١٤ ص (٩٧) .

٢٤ ــ ن. ك. ميخائيلوفسكي مقالات في النقد الادبي . موسكو ١٩٥٧ ص (٤٦٦) .

٢٥ ــ « بشير أوربا » ١٨٧١ ، نيسان ص ٧٣٢ ، ٧٢٥ .

٢٦ ــ « نشرة بطرسبورغ » ١٨٧٣ رقم ٢٣٦ .

تجربة الفرات في الرواية السورية

الحمول الكبير لمحمد ابراهيم العلي – النهر لجان الكسان المغمورون لعبد السلام العجيلي

سمر روحي الفيصل

مضمون التجربة

تمهيـد :

تضع هذه الدراسة لنفسها هدفا محددا هو سبر ثلاثة نصوص روائية سورية تتحدث عن الفرات قبل بناء السد وبعده . وهي تنظر الى النص الروائي في دلالته الثنائية : المضمون والشكل ، وبالتالي تحاول سبر مدى دقة موضوع الفرات بالنسبة الى واقعه الاجتماعي الروائي ، ثم تقيس مدى دقة الشكل الفني بالنسبة الى الاشكال الفنية السائدة في الرواية السوريـة ، ومن المهم التاكيد على ان الدراسة لاتعير مطابقة تجربة الفرات في الواقـع الاجتماعي الروائي بما هو معروف عن هذه التجربة في الواقع الخارجي اية اهمية ، لان التقاء التجربتين او اختلافهما ليس بذي بال في العمل النقدي الروائي مادام الانطلاق مـن النص شريعة الدراسة وعاملا رئيسا في منهجها ، ومادام الانطلاق من معطيات الموضـــوع الخارجي باتجاه النص الروائي عملا يجافي النقد لانه يُفقد الرواية ميزة كونها عملا فنيـا . ان الانطلاق من الواقع الخارجي الى النص مهمة عالم الاجتماع ، في حين ان مهمة الناقد الادبي هي الانطلاق من النص الروائي لمعرفة الموضوع ورده الى سياقه الاجتماعي . وفي

حالة الفرات فان لدينا ثلاث روايات(١) هي : « التحول الكبير » لمحمد ابراهيم العلي ، و « النهر » لجان الكسان ، و « المغمورون » للدكتور عبد السلام العجيلي .

ان سبر التجربة الروائية في النثر الروائي السوري هو الهدف الذي تحاول الدراسة بلوغه . ودون شك فان الممهدات الاولى لموضوع التجربة في النثر القصصي السوري الاخر غير خافية ، كتلك الخاصة بقصص الاطفال(٢) والقصة القصيرة(٣) . الا ان العمل فيها يحتاج الى دراسة منفصلة يتم القيام بها بعد جمع النصوص واستقصائها ، وهذا هو سبب اغفال الحديث عن الممهدات هنا .

النهـر :

ليست هناك اية اشارة الى ان الغرض الفكري من رواية « النهر »(٤) لجان الكسان ، هو سبر البيئة الاجتماعية لسكان منطقة الفرات ، بغية مقارنتها بما آلت اليه البيئة نفسها بعد بناء سد الفرات . غير ان مجتمع الرواية يقدم اضاءات كافيـــة للبنيـــة الاجتماعية لسكان المنطقة في فترات الاستقلال الاولى ، تلك الاضاءات التي يسهل استخدامها في عملية الرصد الفني الروائي للبيئة الاجتماعية بالمقارنة مع بيئات اجتماعية في روايات اخرى . والواضح ، في رواية « النهر » ، ان تصور عملية التحول الاجتماعي في قريـة « الكسرة » ـ احدى قرى منطقة الفرات ـ ، تاخذ منحيين : منحى مجابهة ظلم الانسان المستغل ، ومنحى مجابهة الطبيعة في هيئة الوقوف في وجه فيضان نهر الفرات المتكرر . وسنلاحظ ـ بعد ـ ان عملية التحول في البنية الاجتماعية لسكان المنطقة تستحوذ على روايتي « التحول الكبير » لمحمد ابراهيم العلي ، و « المغمورون » للدكتور عبد السلام العجيلي ، مع استمرار مرافقة هذا التحول لقضية الفرات وفيضانه المتكرر ، او للسد وتاثيره في سكان المنطقة .

---

(١) للروائي السوري فارس زرزور رواية عن التجربة نفسها بعنوان « آن له أن ينصاع »، نشرت في احدى الصحف المحلية منذ سنوات ، وستظهر قريبا ضمن مطبوعات اتحاد الكتاب العرب بدمشق . والامل أن يتم استدراك الحديث عنها بعد صدورها .

(٢) انظر مثلا قصة « الفرات والسد » لفايز مزعل ، المنشورة عام ١٩٧٨ في صحيفة تشرين.

(٣) انظر مثلا قصة « النهر سلطان » للدكتور عبد السلام العجيلي ، ضمن مجموعتـه القصصية « الخائن » ، دار الطليعة بيروت ١٩٦٠ ـ ص٢٧ .

(٤) اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٩ .

يلمح المرء في رواية « النهر » الاقطاعي « الشيخ زرقان » الذي يملك تسع قرى اضافة الى كونه نائبا في البرلمان وصديقا لعديد من الوزراء . بمعنى انه يملك الاراضي التي يقوم فلاحو المنطقة بزراعتها لقاء تقديم ثمانين بالمائة من المحصول له ، كما يملك الاداة التنفيذية التي تجعل القوى المحلية تطيعه وتلبي رغباته وحاجاته . والرواية لاتهتم بسوى ذلك من سيرة حياة الشيخ زرقان . فالمختار و أبومحمد رئيس المخفر تابعان له ، والفلاحون خاضعون لاوامره ونواهيه، يقدّمون ضريبة الحاصل سنويا دون أي اعتراض كما قدمها آباؤهم واجدادهم لابي الشيخ زرقان واجداده ، ويبدو ان رواية لاتريد تصوير الثوابت الريفية المعتادة ، ولا يهمها تصوير سطوة الاقطاعي زرقان وانقياد الناس له ، بل تهدف الى وضع اليد على بذور الثورة الاولى ، تلك البذور العفوية التي عرفتها المنطقة ولم يجر أي تسجيل فني لها . وضمن هذا الاتجاه تندرج « النهر » في سلك الرواية الريفية السورية ، وبالذات تلك الروايات التي تاخذ على عاتقها مهمة رصد التحولات الاجتماعية .

على اية حال فالرواية تبدأ بالثورة على المالوف من عادات الناس، تبدا بابي محمود الذي خبا مائة كيس من الحبوب في « الحفر » وادعى امام الشيخ زرقان ان ارضه لم تغل سوى عشرين كيسا . في فاتحة الرواية ياتي « حمدان السويلم » من قرية « الخسفة » لتحذير ابي محمود والد « رابعة » التي يحبها حمدان وينوي الزواج منها . الا ان التحذير جاء متاخرا فقد ارسل الشيخ زرقان تابعه « عفين » الى أبي محمود يطلب منه الاكياس المائة ، فقوبل طلبه بالرفض . ومن ثم شرعت الاسرة الثائرة (ابو محمود ـ محمود ـ رابعة ـ حمدان) تفكر في طريقة للخلاص من الانتقام المتوقع . ولاتخفي الرواية ان الاكياس المائة لم تكن هدف الشيخ زرقان ، بل انها وسيلة يضغط بها على ابي محمود ليقنعه بتزويج رابعة من عفين ، هذا الزواج الذي ييسر للشيخ زرقان الحصول على رابعة ـ وهو معجب بها ـ مادام عفين تابعا له ، لايجسر على مخالفة أوامره .

كان الشيخ زرقان يعتقد ان الفلاحين مضطرون الى تلبية نزواته الجسدية كاضطرارهم الى تلبية اطماعه وحاجاته الاخرى ، ولكنه وجد في ابي محمود واسرته ما يخالف هذا الاعتقاد ، بل انه اعلن عن هذه الرغبة في وقت بدا فيه مجتمع الكسرة يتململ ويتحرك في اتجاه رفض الاستغلال . صحيح أن ابا محمود يهان ويضرب « بالفلق » عقابا له على تمرده ، وان الاكياس المائة بدات تشحن في سيارة الشيخ ، الا ان القضية بدات تتشعب وتمتد . فحمدان يستدعيه أبو محمد رئيس المخفر باشارة من الشيخ زرقان في محاولة للضغط عليه كي يتنازل

عن رابعة ، وحين يرفض ذلك يصفعه رئيس المخفر ويطلب زجه في السجن . ولكنه يثار لكرامته فيضرب الدركي أديب أفندي(٥) ويهرب من المخفر . في الوقت ذاته يقتل عضين وهو على رأس الشاحنة المملوءة بالحبوب ، ويتهم حمدان بقتله ، ويعتبره المخفر مجرما فارا ، يوآزره في ذلك المختار والشيخ زرقـان .

أمـا الفلاحون فيشعرون في قرارة أنفسهم بشجاعة أبي محمود وصواب عمله ، ولكنهم لايجسرون على تحريك ساكن في وجه الشيخ زرقان ، وان بدأ حديث التمرد يكثر في حواراتهم وجلساتهم ، وبدات هيبة المختار تتعرض لتهم المالاة والتحيز حفاظا على خاتم المختارية . وهنا يبرز دور المعلم ممثلا في الاستاذ احمد ، الذي يشارك ابا محمود في رأيه وفي تحريضه الآخرين على التمرد ، ويلقى من بينهم اناسا واعين كسلطان السويلم الذي يتجرأ فيشتم الشيخ زرقان أمام المختار(٦) ، ثم يواجه ابنا اسعد المستغل الاخر المتحالف مع الشيـخ زرقان حين يأتي الى القرية ليسحب جراره الزراعي(٧) ،ومن يثور علنا : « لم يعد التهديد ينفع يامختار ... لاتهديد الشيخ زرقان ... هل لديكم غير الفلق ؟ حتى هذا لـــن تعرحوا به »(٨) .

ان بذرة الثورة على الاقطاعي بدأت تنمو في مجتمع قرية الكسرة الزراعي بعد سنوات طويلة من الخضوع والذل . ولقد كان تحدي ابي محمود بداية ذلك كله ، وكان استمرار تحديه دافعا جديدا ، حتى ان الشيخ زرقان حين يئس من الضغط بوساطة المخفر وأكياس الحبوب راح يطالب بفرس حمدان الموضوعة امانة لدى ابي محمود ، على اعتبار حمدان فارا من وجه العدالة . لقد أوعز الى رجال المخفر القيام بذلك العمل بعد أن تحداه أبو محمود ، علنا رافضا تسليم الامانة ، ولكن رجال المخفر أخفقوا في ذلك ، لان رابعة وأخاها محمودا وقفا دون الفرس بالسكين والمجرفة ، ووضعا حياتهما ثمنا للدفاع عنها .

هذه الثورة العفوية التي رافقها وعي العلم في صورة الاستاذ احمد ، تجد في القرية مايدفعها خطوات الى الامام . فالفرات يفيض في غير أوانه ، فيهدم المنازل ويجرف الارض ، ويسبب

---

(٥) النهر - ص٤٦ .

(٦) الرواية ص ١٢٥ - وانظر صورا أخرى للتحدي في ص ١٢٥ - ١٥١ - ٢٠٩ - ٢١١ - ٢٢٥ .

(٧) الرواية ص١٥١ .

(٨) الرواية ص ٢٠٩ - ٢١٠ .

المنازعات(٩) ، ويترك الناس فقراء لاحول لهم ولاقوة يجعلهم ينقمون عليه ، وبخاصة أن الفرات مازال يهددهم بفيضان تلو الاخر : « الفرات غدار يااستاذ ... نعيش على ضفافه منذ سنين طويلة وهذه حالنا...وقبلنا عاش اباؤنا واجدادنا...ومع هذا فاكثر زراعتنا بعليـة ...انه غدار ، وفيضانه مجنون ... اننا نقيم في وجهه سدات ترابية ولكنه يجرفها بقسوة ، انه يجرف كل شيء »(١٠) .

هاهنا يمتزج ظلم الانسان بظلم الطبيعة ، وكأن الطبيعة ـ في صورة فيضان الفرات ـ تعاون الانسان في ظلمه لاهالي الكسرة الفلاحين الفقراء ، فتزيد وضعهم سوءا .

ومع ذلك يحبون الفرات ويعتبرونه حياتهم ، ويقيمون السنة تلو السنة سدات ترابية تدرأ عنهم خطر فيضانه . وفي كل مرة يكسر الفيضان هذه السدات ويداهم البيوت ، ولكنهم لا ييأسون من العمل . في جو الازمة ، ازمة الاقطاعي الذي أراد استغلال الفيضان ليجرب زراعة الارز ، يبدأ المجتمع بالتكتل فيقاطع المختار والشيخ زرقان على الرغم من الطـاعة الشكلية لهما تحت تهديد سلاح « حصيني » التابع الجديد لزرقان بعد «عضين». والفرات يحتاج هو الاخر الى تكتل مماثل لبناء سدات أقوى ، تمنع خطر الفيضان القادم في نيسان، مما يشير الى ان التكتل هو الحقيقة البارزة في وجه ظلم الطبيعة والانسان ، وهذا ماتؤكد عليه الرواية ، على الرغم من أنها توحي باستمرارية الظلم وبقاء الأمل في الفوز النهائي . فالفرات يفيض ويهدم السدة الكبيرة التي تعاون اهل القرية على بنائها ، والشيخ زرقان مازال موجودا على الرغم من أن الامر ينجلي عن أن قاتل عفين هو حصيني ، وأن الشيخ زرقان هو الذي دفعه الى ذلك ، حين علم عضين السبب الحقيقي وراء دعوة الشيخ له بالزواج من رابعة .

واذن فقد حرصت الرواية على القول ان مجتمع الكسرة في فترات الاستقلال الاولى كـان يعاني ظلم الاقطاع وظلم الفرات ، ولكنه لم يكن ليرضى بالظلمين ، بل راح يثور عليهما . بدت ثورته فردية وانتهت شبه جماعية ولم تصل ـ ابدا ـ الى مرحلة الثورة المنظمة ، لان معطيات المرحلة لم تكن تسمح لها بذلك . انها ثورة عفوية تستند الى شيء قليل مـن العلم ، وشيء كثير من الاحساس بالظلم . واذا كان الفرات ظالما فانه محبوب في الوقت

---

(٩) أنظر المنازعات بين حسين والارملة نوفا ـ ص ٧٣ و ٨٤ .

(١٠) الرواية ص ٢٩ . وانظر ايضا ص ١٥٨ .

نفسه ، محبوب لأنه يعطي اكثر مما يأخذ ، في حين يأخذ الشيخ زرقان اكثر مما يعطي بكثير . وليست هناك مقارنة بين الظلمين سوى الحاجة الى الوقوف في وجههما . والرواية حين جعلت التمرد الفردي بداية ، صورت في الوقت نفسه السدات الصغيرة التي كانت تكبر اثر كل فيضان ، بل توحي بان الفلاحين سيستمرون في بناء سدات أقوى الى أن يصلوا الى يوم يبنون فيه سدة لايستطيع الفيضان هدمها ، وهذا هو الامل الذي تطرحه الرواية الى جانب الامل الاخر المتمثل في التخلص من الاقطاع في صورة براءة حمدان من دم عضين وعودته الى رابعة واسرتها ، وفي صورة تلكؤ محمود في الزواج من « نشمية » بسبب الفقر ثم تجاوزهما لهذه القضية .

ان مشكلة رواية « النهر » كامنة في فقدان التوازن بين الظلمين . فهي تؤكد على قضية الشيخ زرقان حتى يخيل للمرء انها المرتكز الرئيس للرواية . ثم ما تلبث ان تطرح الثرات وفيضانه دون التخلي عن ظلم الشيخ زرقان (11) ، ودون ان تستطيع الانتقال الى المرتكز الثاني بوضوح يماثل وضوح التأكيد على المرتكز الاول . ليس هناك شك في ان المؤلف يريد تصوير الاصرار على مجابهة فيضان النهر ، ويريد في المقابل تصوير بدور الثورة على الاقطاع في المنطقة ، بمعنى انه يريد شيئين ضمن دلالة فكرية واحدة ، ولكنه لم يستطع تحقيق ذلك على وجه الدقة . فالواضح ان هناك تأكيداً على قضية ابي محمود وتمرده في مقابل خضوع الفلاحين وصمتهم التام ، ثم نلاحظ بروز سلطان السويلم قوياً هادراً دون مقدمات ، وكأنه ثوري ناضج عركته السنون . وكذلك رئيس الخفر ، اليد اليمنى للشيخ زرقان ، في خضوعه ثم في بحثه عن قاتل عضين الحقيقي ووصوله اليه دون اي عمل مقنع روائياً . ومثله في ذلك اختفاء حمدان الطويل ثم تسليمه نفسه الى المخفر ، وحب محمود لنشمية ، وما الى ذلك من مواقف تبدو ضعيفة الوصول الى قناعة القارئ ، بسبب عدم ترابطها العضوي بأحداث الرواية ، ولرغبة المؤلف في جعلها دلالات معينة على أفكار محددة: فعائق الزواج عند محمود ونشمية اقتصادي ، وعند نوفا وحسين تبادل منفعة ، وعند حمدان ورابعة حب سابق ، وعلاقة حسين بالمختار والشيخ زرقان واهية تحاول الرواية تأطيرها ضمن رابطة الغنى والسلطة . ويمكن للمرء ان يلاحظ في الرواية شخصيات اخرى كثيرة ، ولكنه لا يستطيع وضع يده على شخصية مرسومة من الداخل والخارج معاً ، بل انه يجد الشخصيات كلها دمى في يد المؤلف العالم بكل مايجري في الرواية ، وان كان هناك استثناء

---

(11) شرعت الرواية تشير الى الفيضان وتنذر به اعتباراً من ص ٨٢ وليس قبل ذلك .

من هذه السيطرة فهو حمدان في الفصل ـول ، وشذرات من أبي محمود وابنه في بعض الفصول الاخرى ، وثمة اعتقاد بان المؤلف يرى قرية الكسرة مشغولة بقضية تمرد وملحقاتها، ويريد تصوير وجهات النظر المختلفة فيهذه القضية، ولهذا آثر تصوير يجري في امكنة عديدة في وقت واحد . ولعل هذا الاعتقاد هو الذي دفع المؤلف الى رسم شخوصه من الخارج فحسب ، مع محاولات طفيفة لعرض ما يعتمل في داخلها عن طريق النجوى الذاتية ، ان الحدث المترابط عضويا في جسم الرواية هو التمرد على الظلم من خلال الشيخ زرقان ورابعة ، وما سوى ذلك يبقى تنويعا على النغم الاساسي يعلو ويخفت دون ضابط محدد ، وهو وحده المعبر عن عملية التحول الاجتماعي في مجتمع الرواية ، وهذا هو النجاح الذي احرزه جان الكسان في النهر .

التحول الكبير :

لايخفي محمد ابراهيم العلي في مقدمة روايته « التحول الكبير » (١٢) ، او في صفحة ال الاخر ، الهدف الذي يسعى الى اظهاره ، وهو بيان مدى تأثير سد الفرات في الحي الاجتماعية لسكان الجزيرة وحوض الفرات . كما لايخفي ان احداثه الروائية مستمدة من تجاربه الشخصية ، اذ عمل لفترة معلما بين البدو . بمعنى ان الرواية سيرة ذاتية لمؤلفها، ولكنها سيرة لمرحلة اجتماعية معينة ، وليست سيرة شخصية لتطوره الانفعالي والعقلي في بيئة اجتماعية محددة . ومن هنا لا يستطيع المرء تقديم اجتهادات تفسيرية في صلة ما بين الرواية وصاحبها ، كما لا يستطيع في الوقت نفسه القول ان رواية « التحول الكبير » سيرة ذاتية تامة الخلق ، لانها تفتقر الى عديد من مقومات السيرة ، اضافة الى ان عديدا من الاحداث والشخصيات ـ كما يصرح الروائي ـ تم صنعها في الخيال سدا للثغرات التي تركتها السيرة مفتوحة ، بسبب ابتعاد الروائي جزئيا عن مكان الحدث ، وبسبب حاجة العمل الروائي الى احداث متصلة تقود الى دلالات فكرية معينة لاتتوفر بالصورة المطلوبة في الواقع الخارجي .

على اية حال فالغرض الفكري من رواية التحول الكبير هو رصد التحول الاجتماعي لمنطقة الفرات ، بدءا من المهدات الاولى لبناء السد ، وانتهاء بالسد نفسه وقد اصبح حقيقة

---

(١٢) دمشق ١٩٧٨ .

واقعة . وقد اقام الروائي مقابلة بين طرفين : البدو في عاداتهم وتقاليدهم وتخلفهم وحياتهم من جهة ، والفرات في جموحه وعنفوانه وتهديده سكان ضفتيه سنويا . وهو يهدف من هذه المقابلة الى تصوير الاثر الاجتماعي الناتج عن سد الفرات . ولئلا يبقى عمله دون تاطير مكاني وزماني ، فقد اختار حوض الفرات وتوقف عند عشيرة الشيخ حمد في الفترة السابقة على بناء السد ، وبالذات في اوائل الخمسينات (١٩٥٣) . وهذه الفترة هي التي كان فيها المؤلف يعيش بين افراد العشيرة على ضفاف نهر الفرات ليعلم ابناءها .

لقد جهد الروائي في اعطاء عشيرة الشيخ حمد صفات محددة . فهي متخلفة ، تعيش على رعي الاغنام ، متمسكة بعادات البدو وتقاليدهم ، خاضعة لاستغلالين : خارجي وداخلي . يتمثل الاستغلال الخارجي بعملاء صاحب الخان بحلب ، الذين ياخذون الحليب والجبن من افراد العشيرة بثمن بخس لايؤدونه نقدا ، بل يتركون لصاحب الخان اداءه مثلما يحلو له وفي الوقت الذي يراه مناسبا . ولا ينسى المؤلف أن يربط صاحب الخان بالرؤوس الرجعية الاخرى بحلب ، وهؤلاء بالرؤوس المماثلة بدمشق . اما الاستغلال الداخلي فيتمثل بشيخ العشيرة حمد ، المرتبط هو الاخر بدائرة صاحب الخان والرؤوس الاخرى بحلب يساعده على ذلك رجلا الدين عبد الخالق وعبد الرازق .

في الرواية تاكيد على ان التخلف هو الذي اباح للاخرين استغلال أفراد العشيرة ، وفيها تاكيد آخر على كون الاستغلال قد اصبح مالوفا لدى هؤلاء ، ومن ثم يترك المؤلف لنهر الفرات ان يفيض في اثناء احتفال العشيرة بزواج دعاس من غزالة ابنة خالته . كما يترك لهذا الفيضان ان ياخذ في طريقه جدة دعاس ، والراعي خلف ، اضافة الى مواشي العشيرة ر ..امها وحاجاتها الاخرى . بمعنى ان الفيضان هو الازمة التي جابهت العشيرة في اثناء تماسكها التقليدي ، فاذا النتيجة وبال عليها كلها . فالشيخان اللذان يشلان صورة المستغل للدين تركا العشيرة الى مكان آخر ، والشيخ حمد عوضته عشيرة مجاورة عن خسائره كلها فعادت اموره الى سابق عهدها ، وعملاء صاحب الخان ذهبت احلامهم في الحصول على الحليب والجبن تبعا لغرق المواشي في النهر ، فرحلوا من المنطقة دون ..معوا الى نداءات افراد العشيرة بتقديم قروض الى العام القابل . بمعنى ان الاستغلال حين تلاشت مادته لم يبق له وجود فغادر العشيرة . في حين راحت ام دعاس وام غزالة اللتان غرقت امهما وذهبت افراحهما بعرس ابنيهما ادراج الرياح ، تندبان حظيهما . ومثلهما في ذلك ابو دعاس وسويبر والد غزالة ، وجدعة التي غرق خطيبها خلف ... وباختصار ، فقد ترك الفيضان علاماته المأساوية على العشيرة : ترك الفقر والجوع والتشرد .

ان المعلم محمد ـ المؤلف ـ يمثل الوعي والعلم ، وقد حاول جهده التخفيف عن العشيرة ، ولكنه لم يستطع شيئا . الا انه اقترح على الناس مغادرة المكان والبحث عن عمل في الاراضي الزراعية المجاورة . ولم يجد الناس بدا من قبول الرأي فغادروا العشيرة ، واخذ كل منهم يلتحق بعمل يختلف عن الاخر . وكان المؤلف يريد القول ان الاثر الاولي لفيضان النهر هو اصابة العشيرة بالتشتت ، وهو أثر هام جدا تبعا لما هو معروف عن تماسكها ، وكون هذا التماسك تقليدا تبعته طوال حياتها السابقة (١٢) ولم تكن ترضى بالتخلي عنه مهما يكن الثمن فادحا . ولكنها الان امام تهديد حياتي كبير ، وقد قبلت بالتشتت على امل العودة الى التماسك ثانية بعد زوال الاسباب المباشرة التي ادت الى الازمة .

كان تشتت العشيرة مرحلة اولى من مراحل التحول الاجتماعي الناتج عن نهر الفرات . ويطرح المؤلف « العلم » حلا نهائيا ، ولكنه يرى وجوب وجوده التدريجي ، وبالتالي يرى في التشتت بشارة اولى . ولهذا السبب راح يشارك الناس في شتاتهم ، فرأى بعضهم يعمل في الزراعة ، ورأى اخرين يعملون في اعمال قريبة من ذلك . وتبعا لتاكيده على اسرة ام دعاس فقد لاحظ التحول الاجتماعي للاسرة : عمل ذبيان بن سويعر ودعاس لدى « ورشة » تصليح دراجات بمساعدة المعلم محمد ، وعملت جدعة في نقل الماء لسكان قرية الصورة التي حلوا فيها ، ثم جرى تحول ثان ، فقد باع ابو دعاس بندقيته ليشتري بثمنها دراجة نارية يعمل عليها ابنه دعاس ، كما اصبح ذبيان سائقا على جرار زراعي ، ومن ثم بدأ التحول الاجتماعي يتدرج صعدا مع تطور قضية بناء السد على نهر الفرات الى أن غدا دعاس عاملا فنيا في السد نفسه ثم استشهد فيه مع المهندس زاخروف احد الخبراء السوفييت . كما اصبحت زوجته غزالة عاملة فنية هي الاخرى ، واصبح احمد بن دعاس مهندسا كهربائيا ، وغدت ريم بنت جدعة وذبيان معلمة ثم تزوجت من احمد لتنتهي الرواية بحفل زفاف كما بدات تماما .

في الطرف المقابل يطرح المؤلف السد رمزا للعلم الذي يحول المنطقة من التخلف الى الحضارة . وهذا يفسر تاكيده طوال الفصل الاول على عشيرة الشيخ حمد وعلى تخلفها وتقاليدها وفقرها والظلم الواقع عليها ، ويفسر ايضا سبب عجزها عن الوقوف امام ازمة الفيضان ، وعن كون هذا الفيضان فضحا لقوى الاستغلال ، وكشفا عن وجهها الحقيقي ،

---

(١٢) في الرواية اشارة الى أن عشيرة الشيخ حمد قد سكنت المنطقة منذ خمسين سنة انظر ص ٦٢ .

والمؤلف اذ يؤكد على اسرة ام دعاس فانه يرى فيها نموذج التخلف والظلم ، ولكنه يعطي ازمتها امتدادا في الزمان والمكان . فقد غادر المعلم قرية الصور ليلتحق بخدمة العلم فاذا اخبار الفيضان الذي تكرر في العام التالي تؤثر في الجنود الذين يحاربون العدو علىالجبهة، تبعا لكون كثيرين منهم من ابناء منطقة الفرات . ليس هذا فحسب ، بل ان المرء يلاحظ ان المؤلف قد توقف عند وصف الفيضان واثره في عشيرة الشيخ حمد توقفا كافيا لم يقف مثله بعد ذلك على الرغم من تكرار ذكر الفيضانات في الاعوام الخمسة التالية على الفيضان الاول (١٤) . ذلك ان جدوى الحديث عن الفيضان اضحت ضئيلة ، وغدا تصوير امتداد ازمته الشغل الشاغل للرواية ، كقضية تأثير الفيضان في الجنود المحاربين مثلا . ولان الرواية تجعل العلم حلا نهائيا فقد سمحت لطلاب الجامعة ان يكونوا من اوائل معارضي استمرار صمت الحكومة عن كوارث الفيضان ، ولهذا راحت الرواية تصور موقفهم والمظاهرة التي قاموا بها ، وجعلت من « عبد السلام وفوزية » نموذجين للوعي الذي يقود الاحتجاج العلني ضد الحكومة .

في الامتداد المكاني مازال الاستغلال في تحالفه التقليدي موجودا . وقد قدمت له الدوائر الغربية(١٥) نصيحة محددة هي ضرورة اقناع الحكومة ببناء السد وجعل السوفييت يقومون بدراسته وتنفيذه . والغرض من ذلك مزدوج : فالثقة الشعبية تتلاشى عندما ترى حاجاتها قد بدات تتحقق، والسوفييت بهمهم معاونة الشعوب في رقيها الحضاري، وبالتالي سيسارعون الى دراسة منطقة الفرات وتقديم اقتراحات محددة للتنفيذ . فاذا تم ذلك كله افتعل المستغلون ازمة العلاقات بين سورية وروسية ، وطردوا الخبراء الذين استقدموا لدراسة المشروع . وتشير الرواية الى أن خلفية النصيحة مزدوجة أيضا : فمنظمة « المستردوايت » يهمها تاخير المشروع ، ويهمها ايضا أن تبنيه شركة المانية غربيـة بعـد ان يكون السوفييت قد تعبوا في انجاز الدراسات الاولى ، ولان هذه الشركة واقعة تحت سيطرتهم على نحو أو آخر .

وإذن فدائرة الاستغلال الموجودة في عشيرة الشيخ حمد تتداح لتشمل حلب فدمشقفالتحالف

---

(١٤) انظر الفيضانات في الصفحات التالية : ٨١ ــ ٨٢ ــ ٨٣ ــ ٨٥ .

(١٥) الاشارة هنا الى المستر دوايت الذي يتعامل صالب بك ومأمون بك والمهندس ادهم معه ؛ وهو في الرواية رمز للمنظمة اليهودية العالمية التي تدرس المنطقة وتسعى الى جعل مشروعاتها الانمائية تخفق قبل ولادتها ، أو تؤخر نموها على أقل تقدير .

الراسمالي الصهيوني . وهذه الدائرة تقف في وجه بناء سد على نهر الفرات لانها على يقين من انه سيعود على المنطقة بالخير ، اذ يحول ابناءها من متخلفين الى حضاريين ، اضافة الى فوائده الاقتصادية الاخرى . ومن هنا يمر بناء السد بمرحلة التلكؤ : يعهد بالمشروع الى السوفييت اولا ثم الى الشركة الالمانية ، بحيث يمضي زمن طويل يستطيع المستغلون فيه بث الدعايات المغرضة ضد السوفييت ، مستخدمين دوائر الاستغلال من اكبرها حتى اصغرها : دمشق ثم حلب ثم اصحاب الخانات ثم القرى فالعشائر فرجال الدين . الا ان ذلك كله يخفق بعد قيام الثورة ، وعودة المشروع الى السوفييت والبدء بتنفيذه . او قل البدء بتنفيذ التحول الكبير . فام دعاس تسكن خيمة على حوض الفرات ل ابناؤها في السد ، ثم تسكن طابقا حديثا ، ويكبر احفادها ويتعلمون ويتعاونون مع السوفييت في العمل واكتساب الخبرة الى ان يصبحوا اصحاب السيادة في المشروع حين انتهى عام ١٩٧٨ .

ان رواية التحول الكبير رواية جيل كامل (١٩٥٣ ـ ١٩٧٨) تم رصده من خلال اسرة ام دعاس التي قدمت امها ضحية لفيضان النهر ، ثم قدمت ابنها ضحية لبناء السد ، ولكنها انتقلت من الاسلوب العشائري في الحياة الى الاسلوب المدني ، اذ استطاع ابناؤها واحفادها مواكبة التطور بالعلم الذي اكتسبوه ، وكان دافعهم الى ذلك هو سد الفرات ، صحيح ان الرواية تترك القارىء يتعاطف معها في اقسامها المستنبطة من السيرة الذاتية لمؤلفها ، وتجعله يشعر بالوثائقية في اقسامها الاخرى المتعلقة بمعوقات بناء السد ثم بالقيام بتنفيذه ، الا انها لا تستطيع على اية صورة شئناها لها ان تكون رواية سيرة ذاتية فحسب، او رواية وثائقية فحسب ، اورواية فنية فيها مجتمع متخيل فحسب ، او رواية تاريخية فحسب ، انها ذلك كله في وقت واحد ، وهذا ليس في صالحها ، لانه لم يعطها هوية محددة في الفن الروائي .

ان التغني بالسد طوال الرواية قد ترك المؤلفعاجزا عنالنظر اليرقع مكانيةاخرى لاتنطبق عليها شروط عشيرة الشيخ حمد . لان هذه العشيرة ، او الاختيار الاجتماعي ، الذي وقف المؤلف عنده ، لا تمثل المنطقة بكاملها في شروطها الاجتماعية . ومن هنا كان هناك تعسف في اختيار البيئة المكانية على انها نموذج للبيئات كلها . صحيح ان الامتداد المكاني الذي جهد الروائي في تصويره ، راح يحاول التخفيف من حدة التعسف ، الا ان التغني الرومانسي بالسد والامال المعقودة عليه ، والوعي الشديد الوضوح به لدى اسرة ام دعاس ، وهو وعي لايلائم صورة التخلف التي وضعها فيها من قبل ، كانت كفيلة بجعل الامتدادات المكانيـة والزمانية اقرب الى التقريرية .

ليس هناك شك في نبل الغرض الفكري من الرواية ، وليس هناك ادنى احتمال في أثـر سد الفرات في البيئة الاجتماعية لمنطقة الفرات ، وبانه تحول كبير كما تقول الرواية . الا ان الانعكاس الايجابي لايكون عن طريق التغني بقدر مايكون عن طريق وصف التحولات الاجتماعية نفسها ، ولهذا السبب كان الفصل الاول اكثر فصول الرواية الثلاثة نجاحا . فقد صور البدو في عاداتهم وتقاليدهم ثم جابههم بالازمة ورأى موقفهم منها ، ولاحق شتاتهم في المكان . بمعنى ان الانعكاس الطبيعي المقنع روائيا وفنيا هو هذا التصويـر وليس الكلام التالي الذي لايلائم الشخصيات في واقعها الاجتماعي المراد تصويره والتأكيد عليه وبيان اثر سد الفرات فيه : « قال سلوم : لقد تحررنا مبدئيا من البيك ، وسيأتي الزمن الذي نتحرر فيه من كل الرسوبات »(١٦) . مثله في ذلك مثل غزالة حين تروح تشرح طريقة عمل الجرافة (١٧) ، او المقاطع التي يناجي فيها المؤلف سد الفرات(١٨) . ان المرء لا يمنع المؤلف من الاشادة بالسد وبأثره الاجتماعي في ابناء المنطقة ، ولكن جسم الرواية لايحتمل الزوائد التقريرية والخطابية ، ولا يرضى بغير الامور المقنعة فنيـا للقارىء . وعلى الرغم من استمرار التغني والاشادة طوال الرواية ، وما يشانه في بعض المواضع من حرارة نابعة من التصاق المؤلف بموضوعه وايمانه به ، الا ان الصدق الفني يحتاج الى تشذيب الزوائد او تحويلها الى احداث غير مباشرة كما تم صنعه في الفصـل الاول من الرواية . واذا كان لنا استدراك على التغني فانه توضيح الدافع التوثيقي الموجود لدى المؤلف ، فلقد رغب ـ كما يصرح في مقدمة الرواية ـ في كتابة رواية تؤرخ مراحل بناء السد ، وتلفت انتباه الناس الى هذا الصرح الاقتصادي ، وما من شك في ان ضريبة التوثيق الروائي كبيرة ، يحتاج دفعها الى صياغات عديدة ليس التاريخ الزمني الواقعي سوى الجزء البسيط منها .

المغمـورون :

تتصرف رواية « المغمورون »(١٩) للدكتور عبد السلام العجيلي الى المرحلة التالية علـى بناء سد الفرات ، وبالذات الى مشكلة القرى الواقعة في منطقة الغمر . ومن المعروف

(١٦) التحول الكبير ـ ص ١٧٦ . وانظر كلام أم دعاس ص ١٨٢ ايضا .
(١٧) انظر الرواية ـ ص ٢٣٥ .
(١٨) انظر الرواية ـ ص ٢٠٥ .
(١٩) دار الشرق ـ بيروت ١٩٧٩ .

ان لهذه المشكلة اصلا في الواقع الحياتي ، فقد تم نقل سكان القرى الواطئة الى منطقة الجزيرة، لان منطقتهم ـ وقد دعيت بعد ذلك بمنطقة الغمر ـ ستغمرها مياه بحيرة السد، ومن الواضح ان الحدث الرئيسي في رواية ((المغمورون)) لا يختلف عن هذه الحقيقة الحياتية ، بمعنى ان الدكتور العجيلي قد استند في بناء روايته الى حدث تم حصوله فعلا في الواقع الحياتي وهذا الامر لا يغير من نظرتنا الى الرواية،لانه لايعطيها ايةميزة مدح أو ذم ، فهي عمل فني قبل اي شيء آخر ، والمجتمع الموجود فيها مجتمع روائي متخيل مهمـــا تكن صلته بالواقع الخارجي كبيرة او صغيرة ، وليس الاستناد الى حدث خارجي حقيقي بغريب على العالم الروائي على اية حال ، لان الحدث ليس مهما بحد ذاته ، بل الرؤية الفنية التي يطرحها الروائي من خلاله هي مقياس الاهمية .

يتساءل المرء ، باديء ذي بدء ، عن المرتكز الرئيسي للرواية : هل هو مشكلة القـــرى الواقعة في منطقة الغمر ، او هو مشكلة التحول الاجتماعي البادية من خلال الانتمـــاء الطبقي ؟.. ان الرواية تعير هذين المرتكزين أهمية كبيرة ، بحيث يعتقد القاريء ان كلا منهما مقصود لذاته ، وان الحدث الروائي يضمهما معا ويجعلهما وجها من الوجـــوه الاجتماعية التي اعتراها التغير نتيجة عامل اقتصادي هو بناء سد الفرات ، الا ان المرء يعتقد ان مفتاح الرواية كامن في المرتكز الثاني ، اي عملية التحول الاجتماعي . وان مشكلة القرى ليست مرتكزا حاولت الرواية الاستناد اليه ، بل هو تنويع على الحدث الرئيسي ، ولكنه تنويع ذو أهمية خاصة في الرواية . ذلك انمشكلة القرى لاتبرز فـــي الرواية الا بعد استيفاء الحديث عن اللقاء بين ((ندى)) البرجوازية الكبيرة ، و ((عثمان)) الفلاح الكـــادح .

لقد ملت ندى تقاليد طبقتها البرجوازية ، وبالتالي عزفت عن سلوك افراد هذه الطبقة ، سواء اكانوا اهلها في دمشق أم اصدقاءها في بيروت ، كما رفضت عروض العمل المغريـــة التي قدمت لها بعد تخرجها من كلية التجارة ببيروت ، وآثرت العمل في مشروع ســـد الفرات ، مع علمها انه عمل قاس ، يضطرها الى شيء من الخشونة والعزوف عن الملاهي وأدوات الزينة ، وقد سوغ العجيلي هذا الملل الطبقي ـ ان صح التعبير ـ حين سرد شيئا من الصفات الشخصية لندى ، فهي عنيدة ، ذات شخصية قوية ، تميل الـــى التفرد في التفكير والسلوك(٢٠) . وكأني بالعجيلي يريد القول ان عمل ندى في مشروع سد

(٢٠) المغمورون ـ ص ١٦ .

الفرات صورة لهذا التفرد في التفكير والسلوك ، حتى اذا اعلن في خاتمة الرواية انقلابها الى حياتها السابقة كان ذلك تمهيدا مقبولا لدى القارىء .

وعثمان متمسك باصله الطبقي الكادح ، ولكن تمسكه به ليس قويا . فهو يعمل سائــق سيارة في المشروع ، اما ثقافته فقد استمدها من الكتب التي قراها ومن الحياة حوله على الرغم من انه لم يتجاوز في تعليمه الابتدائية ، وقد وضع ثقافته ووعيه في خدمــة طبقته ، فكان يعمل ــ اضافة الى وظيفته ــ امينا لسر الجمعيات التعاونية الفلاحية ، ولقد عرف عنه الاخلاص في العمل ، مما دفع السلطات العليا للاعتماد عليه في مشروع سد الفرات ، وبالتالي جعلته صلة الوصل بينها وبين الفلاحين .

واذن فالحب بين ندى وعثمان ، الذي تمهد له الفصول الاولى ثم تعلنه في صورة الاتفاق السري على الزواج ، ليس حبا عاديا ، بل هو وجه من وجوه ملل ندى من طبقتهــا ورغبتها في معرفة طبقة الكادحين ، كما ان صلة عثمان بها ليست سوى التعبير عن زازاة وصمه الطبقي ، نرى ذلك منذ فاتحة الرواية حين نقرأ عن تخليه عن زيه العربي ليلبس لبوس اهل الحضر[٢١] . ومن الهام ان نلتفت هنا الى ان تغير ثياب عثمان قد تــم بناء على رغبة ندى ، وان تغير الثياب هو مقدمة تغير المضمون الفكري له ، او هــو بداية الترجع عنده .

مايكاد اللقاء بين طبقتي ندى وعثمان يتم حتى تروح الرواية تطرح امكانية استمراره ، وقد لاحظ المرء ان هذا اللقاء لم يكن علنيا ، بل ابقته الرواية سرا بين الحبيبيــين ، وسوغت لقاءاتهما المستمرة بكون عمل ندى يتعلق ببناء القرى النموذجية ، وكون عثمان سائق السيارة التي تقلها في زياراتها الوظيفية ، اضافة الى كونه القائم على اقناع اهالي القرى بضرورة التخلي عن قراهم في الاراضي الواطئة التي ستغمرها مياه بحيرة السد ، والانتقال الى القرى النموذجية التي بنتها الدولة لهم على المرتفع المشرف على البحيرة . وينبغي أن يلتفت المرء الى سرية اللقاء بين الطبقتين ، وأن يعيرها أهمية كبيرة علــى اعتبارها رمزا غير معلن للمحاولات الرامية الى زحزحة ابناء الطبقتين عن مواقعهــم القديمة بسبب التحولات الاقتصادية التي تمر بها البلاد ، وهي ــ هنا ــ مجسدة فــي بناء سد الفرات .

---

(٢١) المغمورون ــ ص ٦ . وهذه الصفحة هي أول صفحات الرواية .

ان اللقاء السري يستمر ويتوطد ، ولكن التذكير بالاصل الطبقي يرافقه دوما ، فالرواية مانفتا تذكر على لسان صديقات ندى أن عثمان فلاح وانه سائق سيارة ، بمعنى انـه من طبقة اخرى ، كما ان ندى تحاول جاهدة الرد على هذا التذكير عن طريق مزيد مـن الالتصاق السري بعثمان والدفاع عنه ، وفي المقابل فان عثمان مابتي يذكر اصل ندى ، ويلاحظ اقوالها وتصرفاتها المعبرة عن كونها لم تنفصل عن طبقتها البرجوازية بعـد ، اضافة الى اعتداده بكرامته ومنبته الطبقي في مواجهة مايرده من الطرف الاخر ، ومـن الواضح ان قرية « الهدلانية » التي تشرف ندى على انشائها ، ويعمل عثمان على اقنـاع اهالي المنطقة الواطئة بالانتقال اليها ، هي التجسيد الحقيقي للقاء السري بين الطبقتين، فقد اتفق الحبيبان على السكنى فيها ، واعلان خطبتهما وزواجهما في اليوم الذي يتـم فيه انتقال الناس اليها . بمعنى ان امتزاج الطبقتين يتم في حال سكنى القرية ، لان سكان هذه القرية النموذجية من الفلاحين الذين ستغمر مياه بحيرة السد منازلهم ، وليست أسرة عثمان (أبوه جابر المبروك وأمه هدلة) سوى النموذج لهؤلاء الفلاحين ، وقد اتفق الحبيبان على منزل معين يسكنه اهل عثمان ، ومنزل آخر بعيد قليلا يسكنان فيه معا ، الا ان قرية الهدلانية من ناحية اخرى تعبير عن التحول الاجتماعي الناتج عن بناء السد ، فالقرى النموذجية مبنية من الاسمنت للفلاحين الذين ستغمر المياه منازلهم ، بمعنـى أن هؤلاء سيقومون بنقلة اجتماعية من حياة قديمة الى اخرى جديدة بنتيجة بناء السد، ولهذا تصورهم الرواية خائفين غير راغبين في مغادرة حياتهم السابقة ، بل انها تجعلهم يقاومون ـ ما استطاعوا ـ الحياة الجديدة التي يحاول عثمان وامثاله ادخالهم فيهـا . وذلك يعني ـ كما تؤكد الرواية ـ انتقالهم من نمط الحياة العشائرية الى نمط بسيـط من حيـاة المـدن .

على هذا النحو تقود رواية « المغمورون » القارئ الى مشكلة قرى منطقة الغمر ، فتعرضها وتدين عديدا من ممارساتها الخاطئة ، ولايدري المرء ما اذا كان عرض المشكلة مقصودا لذاته او انه تنويع على الحدث الرئيسي في الرواية ، غير أن المفتاح الذي نقترحه للرواية يعلي من شان الامر الثاني ، وبالتالي يعتبر مشكلة القرى المحك الحقيقي للقاء السري بين الطبقتين . ذلك أن عثمان ما يكاد يحصل على ضوء أمل في اقناع اهالي القرى الواطئة بالهجرة الى قرية الهدلانية وامثالها من القرى النموذجيـة المبنية على المرتفع المشرف على بحيرة السد ، حتى تأتي أوامر العاصمة بضرورة ترحيل هؤلاء الناس الى المحافظة الشرقية بعيدا عن أراضيهم الاولى مئات الكيلومترات ، بمعنى ان الانتقال الاول لـم

يبق مفعوله ساريا ، مما أعلن عن بروز مشكلة أكبر ، فالاهالي لم يقتنعوا بعد بضرورة مغادرة قراهم الى قرى جديدة قريبة من القرى القديمة ، فكيف يقبلون بالتهجير الى أماكن بعيدة جدا عنها ؟ ... لقد أُلقيت مهمة اقناع هؤلاء الناس على لجنة تضم عثمان وآخرين ، ولكن « عثمان » يمتاز من أعضاء اللجنة بانه من سكان المنطقة ، وان الفلاحين المهجرين يضعونه على راس الكاذبين لانه كان يعدهم بالقرى النموذجية القريبة ، فاذا هو يتحلل من وعده ليحاول اقناعهم من جديد بالهجرة الى امكنة بعيدة جدا .

ان مشكلة القرى تطرح أمام اللقاء السري فرصة السير الى الامام او النكوص الى الوراء ، فتمسك عثمان بطبقته ليس قويا ، ولكنه تمسك على أية حال ، مما استدعى ترجحه بين قبول أوامر السلطة بتهجير الفلاحين ورفضه لها ، وقد بدا هذا الترجح واضحا من عدم اعلانه رفض الاوامر ، ومن عدم تحريضه الفلاحين على رفضها والمطالبة بالقرى النموذجية المشرفة على بحيرة السد ، من جهة ، ومن شعوره الداخلي بان هذه الاوامر غير منطقية وغير صحيحة ، وينبغي العدول عنها من جهة اخرى ، ولعل سلبية عثمان تجاه الموقف الجديد تعبر بوضوح عن ترجحه ، فهو يحاول اقناع الاهالي بالهجرة الى المحافظة الشرقية ، ويأمل في الوقت نفسه أن تتخلى السلطات العليا عن قرارها ، بمعنى انه مطيع لاوامر لا يراها منطقية ، وعامل على اسكات صوت ضميره بالانضمام الى الاهالي في احتجاجهم وتحريضهم على رفض الهجرة ، ليس هذا فحسب ، بل انه يسافر الى المحافظة الشرقية عندما تشرع المياه تغمر الري ، وتبدا وفود الفلاحين تهاجر رغما عنها ، وذلك بهدف الاطمئنان على الاهالي في مساكنهم الجديدة ، فقد يخفف هذا العمل شعوره بالذنب لاستسلامه لقرارات السلطات العليا ، يقول في ذلك : « صدرت تلك القرارات ، وستطبق ، ولايفيد ان يعارض احد أو يعطي رايه في تطبيقها ... لا أنا ولا أمثالي ، نحن فلاحون ، وعلينا تنفيذ مايراه الكبار لنا »(٢٢) .

لقد بدأ الفلاحون يهاجرون الى المحافظة الشرقية ، ولكن ذلك لايعني أن المشكلة قد حلت ، فالهدلانية رمز اللقاء بين الطبقتين مازالت مفتوحة امام عثمان وندى اذا تخلى الاول عن انتمائه لطبقته ، وترك أهالي منطقته يهاجرون الى ارض اخرى ، بينما يستطيع تامين منزل في الهدلانية لابيه وامه ، ومنزل آخر له ولندى ، ولكن ذلك يعني لدى هذا الانسان المترجح شيئا كبيرا ، فاستسلامه المذكور في المقبوس السابق يرافقه استسلام

(٢٢) المغمورون – ص ٣٤٠ – ٣٤١ .

فكري أكبر : « الان فتحت عيني فرأيت الواقع ، نحن محكوم علينا بان نظل مظلومين ، حين رأيتحال قومنا هناك أدركت أن كل ماجرى لهم أنهمهربوا منظلم الى آخر،استجاروا بالدولة لتنصفهم من الطبيعة ، ومن المجتمع ، فرفعت عنهم ظلمهما واوقعتهم تحت ظلمها هي »(٢٣) ، واذن فقومه واقعون تحت الظلم وليس بيده رفعه عنهم ، ولكنه يستطيع تأكيد انتمائه لهم عن طريق مشاركتهم في حياتهم الجديدة ، وتلك هي النقطة الحاسمة في اللقاء السري بين الشقتين ، لان ندى ترفض هجرته مع الاهالي ، وتخبره بأن الزواج بينهما لن يتم اذا فعل ذلك ، مما يجعل ترجحه السابق يميل الى الطرف الاخر ، طرف تطلعه الى الانعتاق من طبقته ، وقد قرانا قبل قليل استسلامه الفكري حين قبل بتزوج الاهالي ، وسنقرا كيف ينحدر نحو الاسفل كثيرا حين يعلن تخليه عن طبقته في سبيل الفوز بندى : « ليس صعبا أن تفهمي ، هذا الذي سميناه ظلم مؤسسات الدولة للناس البسطاء ، رأيت صورا كثيرة منه هناك ، وجدت أمثالي ينامون ملء جفونهم عليه ، والكبار يكسبون به مجدا أو يحققون فيه مصالح شخصية لهم ، بينما احترق انا بالتفكير فيه ، ولا استطيع ان اخفف منه قدر ذرة ، سألت نفسي : لماذا أنكد على أبوي ماتبقى لهم من أيام العمر بان ابعدهما عن الجو الذي الفاه واحباه ، ولماذا أعارض ندى فيما تحب وأزعجها حتى تجري دموعها على خديها بينما لايدري احد بما افعل ولايهتم به ؟ »(٢٤) ، ويكون جواب ندى على هذا الكلام ما يلي : « المهم أنك عدت الى التفكير السليم وقررت البقاء هنا »(٢٥) .

ان تخلي عثمان عن التزامه بقومه لايستمر طويلا ، فسرعان ما يقوم الفلاحون الباقون بمظاهرة امام ادارة المشروع ، ومن ثم يطلب المدير من عثمان اقناعهم بان الادارة لابد لها في هذا الامر ، غير ان الفلاحين يرفضون سماع كلامه لانه لم يبق واحدا منهم ، فقد خانهم حين قبل تهجير الناس ورفض تهجير أهله ، ولقد كانت المظاهرة حاسمة للترجح ، لان المسوغات التي حاول اقناع نفسه بها لم تقو على احتمال فكرة الانفصال والخيانة ، ولهذا يرتد بسرعة الى التزامه السابق ويقرر الهجرة الى المحافظة الشرقية في اليوم التالي ، وحين تسأله ندى عن سبب تمسكه بهذه الافكار التافهة يجيبها : « بالعكس

(٢٣) المغمورون — ص ٣٤٣ — ٣٤٤ .

(٢٤) المغمورون — ص ٣٤٨ .

(٢٥) المغمورون — ص ٣٤٩ .

باندي . فيمة هذه الافكار كبيرة . الدليل ؟ الدليل هو ان كل حبي لك لم يقدر ان يقتلها في نفسي »(٢٦) .

ينبغي ان نلتفت هنا الى ان ترجع عثمان يقابله ملل ندى الطبقي ، وقد عبرت عن هذا الملل حين اقامت في منطقة السد ، ولكنها لم تستطع التعبير عنه حين أتتها طبقتها في صورة انيس المتعهد واخته حورية ، بل انها اخذت تستعيد حياتها البرجوازية السابقة ، يبدو ذلك واضحا من انصرافها عن عثمان في المدة التي قضتها حورية في زيارة المشروع ، وفي سفرها الى حلب مع انيس وحورية وسكوتها عن غزل انيس . وهذا يعني على المستوى الروائي ان مشكلة القرى لم تحسم ترجع عثمان فحسب ، بل ترافقت مع ظهور الاصل البرجوازي على ساحة الرواية ، مما يجعل ندى امام اختيارين : اختيار تنفيذ رغبتها بالانضواء تحت لواء طبقة عثمان ، واختيار العودة الى طبقتها بقبول الزواج من أنيس ، ولان الدافع الى الاختيار هو الملل فقد اسرعت ندى الى قبول انيس زوجا لها ، وبالتالي سمحت للقاء بين الطبقتين أن يبقى سريا ولم تستطع نقله الى العلنية .

ان سد الفرات هو الباعث على هذا التغيير الاجتماعي ، سواء أكان الامر متعلقا بعثمان وأهله وقومه ام بندى وطبقتها . ولقد أثر العجيلي تصوير التحول الاجتماعي على صعيدين : صعيد الحياة المادية لاهالي المنطقة الواطئة ، وصعيد الحياة العاطفية لنموذج متقدم من أهالي المنطقة . صحيح أن الرواية تدين - على نحو أو آخر - عملية التهجير ، ولكنها لاتفعل ذلك لمجرد الادانة ، بل لتصوير صعوبة اقتلاع العادات والتقاليد القديمة المتعلقة بالارض وبالحياة الجديدة ، وفي الوقت نفسه تصوير الهجرة الخارجية الى منطقة الفرات (٢٧) والدوافع الكامنة وراء هذه الهجرة . وهي بذلك تطرح صورة مقابلة للصورة التي طرحها جان ألكسان في رواية « النهر » . فالتحول الاجتماعي في « النهر » سابق على بناء السد ، وفي « المغمورون » لاحق له ، وقد لاحظنا ان روايـة محمد ابراهيم العلي تغطي المرحلتين معا وتائقيا مع الحفاظ على عملية التحول الاجتماعي . واذا كان هناك شيء يؤخذ على رصد التحول الاجتماعي في « المغمورون » فهو احاديـة الجانب ، بمعنى أن التأكيد على شخصيتي عثمان وندى ، وعلى علاقة الحب بينهما ، قد جعل المستوى الاجتماعي باديا من خلال علاقة الحب وحدها ، وهي جانب من الجوانـب

---

(٢٦) المغمورون - ص ٣٧٦ .

(٢٧) يبدو ذلك من كون ندى دمشقية ، وكون انيس لبنانيـا .

الاجتماعية ، كما انها صلة شديدة الخصوصية تدخل فيها عوامل ذاتية كثيرة . وهكذا يشعر المرء أن البطل أكبر من المجتمع الروائي الذي يتحرك فيه ، وان مشكلاته الخاصة غير قادرة على احتواء مشكلات المجتمع كلها .

ان الشخصيات الثانوية في الرواية كثيرة ، ولكنها شخصيات باهتة جدا ، او هي على اقل تقدير بادية للقارىء من خلال أعين الشخصيتين الاساسيتين . فجابر المبروك ـ والسد عثمان ـ لايختلف في شيء عن « أنيس » واخته « حورية » ، فالاول خلفية اجتماعية لعثمان ، والاثنان الاخران خليفة اجتماعية لندى . حتى هذه الخلفية لاتبدو موظفة لخدمة الحدث الروائي ما لم يفسرها عثمان أو ترجع اليها ندى بالشرح ، ومن الناحية الفكرية فان المستوى الاجتماعي كله باهت في الرواية ، فلا اللجنة التي تحمل مهمة توعية الفلاحين مقنعة ، ولا أصدقاء ندى في المشروع ، ولا حورية وانيس ، ولا جابر المبروك وزوجته هدلة ، ولاغير هؤلاء من الفلاحين او الموظفين ، حتى المستوى الداخلي للشخصيتين الرئيسيتين لايبدو الا من خلال الوصف الخارجي الذي يقوم به الروائي ، أو يعلق عليه .

- ٢ -

ان التحول الاجتماعي هو المحور الرئيسي الذي تدور حوله روايات الفرات وتحاول تأكيده . وهي اذ تربط هذا التحول بالبنية الاقتصادية فانها لاتجعل احدهما نتيجة او مقدمة للاخر ، بل تجهد في جعل العلاقة بينهما جدلية ، بمعنى ان كلا منهما فاعل ومنفعل في الوقت نفسه . بالطبع فانها تعير البنية الاقتصادية المجسدة في بناء سد الفرات اهمية كبيرة ، غير انها تعتبرها وسيلة لتحقيق التحول الاجتماعي وليست هدفا بحد ذاتها . واللاحظ أن المحور الرئيسي قد سار في اتجاهين : اتجاه مرحلة ما قبل السد ، واتجاه مرحلة بناء السد وتوقف في المرحلتين كلتيهما عند الانسان والطبيعة ، بغية التدقيق في المرتكزات الفاعلة في المحور الرئيسي .

اولا : مرحلة ما قبل السد :

تشير روايات الفرات ـ وبالذات : النهر ، التحول الكبير ـ اشارات جانبية الى ان فترات الاستقلال الاولى ، وبدايات الخمسينات على وجه الخصوص ، هي المراد بهذه المرحلة . واللاحظ ان الروايات تؤكد على أن هذه الفترة قد عانت من ظلمين : ظلم

الانسان وظلم الطبيعة ، وأن هذين الظلمين تعاونا معا على ابن منطقة الفرات فخلفاه فقيرا جاهـلا .

أ ـ ظلـم الانسان :

كانت منطقة حوض الفرات خاضعة ـ كما تشير الروايات ـ لمتنفذين اقطاعيين أو لنظام عشائري ما زال قريبا من عهد الحل والترحال ، وقد كان الفلاح في النظامين معا مستغلا . فالشيخ زرقان في رواية النهر له تسع قرى يستغل خيراتها عن طريق توزيعها على الفلاحين ليزرعوها ويقدموا له في الموسم ثمانين بالمائة من المحصول ، كما كان يستخدم نفـوذه وقوته في اخضاع الفلاحين لرغباته ونزواته الجسدية ، وفي رواية التحول الكبير تختلف صورة الشيخ حمد رئيس العشيرة عن صورة الشيخ زرقان في الشكل فقط ولكنها في الحقيقة جوهر واحد ، وان كانت الصورة الثانية اقل وطأة وايلاما على الناس تبعـا للرابط العشائري القوي .

ان الروايات تؤكد على بنيتين لمجتمع حوض الفرات في مرحلة ما قبل السد ، هما البنية الزراعية (مجتمع القرية) والبنية الرعوية (العشيرة في بدايات استقرارها واعتمادها الرئيسي على الرعي) ، بمعنى أنها تعرض المرحلة الاولى من مجتمع حوض الفـرات (البداوة) والمرحلة الثانية (الزراعة) ، وبشكل غير مباشر تعطي لسيطرة النظامين استمرارا في الزمان من المرحلة الاولى الى المرحلة الثانية ، كما تجعل صورة اتباع النظام القائم متشابهة في اصرارها على استغلال الناس في المنطقة ، فالمختار ورئيس المخفـر ورجال الدين وغيرهم زخرفات على هامش النظامين الاقطاعي والعشائري ، وهي زخرفات تهمها مصلحتها الخاصة واستمرار وجودها .

ان روايات الفرات تؤكد على وجود النظامين واستغلالهما خيرات الارض وجهد الفلاحين والرعاة ، فانها لاتغفل ذلك بعيدا عن الثورة العفوية ، وعن التساؤل الحاد عن استمرار الروابط العشائرية المبنية على اسس غير ثابتة . فابو محمود في رواية النهر يثور على الشيخ زرقان ويخبىء في الجفر مائة كيس من الحبوب ، ويبقى صامدا الى أن تمتد عدوى ثورته الى الاخرين الذين كانوا ـ منذ البداية ـ يشاركونه سرا ويصمتون عـن مساعدته علانية ، أو هم مترجحون خائفون ، اثرت فيهم سنوات السيطرة ، فزرعـت الخوف في نفوسهم ، كما اثر الفقر والتخلف تأثيرا آخر فيهم . وفي رواية « التحـول

الكبير » تبدأ الاسئلة تطرح عن جدوى بقاء الروابط العشائرية اذا لم تستطع العشيرة المحافظة على ابنائها في وجه الفقر والاستغلال والازمات الاخرى . بل ان الروابط سرعان ماتتفكك ويجري التغاضي عنها . وعلى هذا النحو كانت الروايات تصور بنية اجتماعية غير مستقرة ، مفككة ، آخذة بالحركة ، يحرضها على ذلك وجود العلم ممثلا باستاذ المدرسة (محمد في « التحول الكبير » ، احمد في « النهر ») .

من المرتكزات الاخرى في مجتمع ماقبل السد فقر الناس وتخلفهم . وهذان الامران طبيعيان في مجتمع مستغلة جهود ابنائه . انه فقر يكاد يصل حد فقدان الطعام الذي يقيم الاود ، وحد عدم توفر اساسيات الحياة . وهو فقر يواكب التخلف وما يستتبعه من جهل وعدم تنظيم وغياب للوعي ، وما الى ذلك . ومن الملاحظ ان الروايات تجعل الفقر والتخلف نتيجة للاستغلال ، ولهذا يلاحظ المرء انصرافها الى الاستغلال بغية نفي الامرين الاخرين . ان المرتكزات السابقة : الاقطاع واتباعه ـ النظام العشائري ـ الفقر ـ التخلف ، داخلة في منظومة واحدة كما تشير روايات الفرات . فالاقطاع تدعمه قوة تنفيذية في العاصمة ، والنظام العشائري تسنده قوى محلية ممثلة برجال الدين ، وقوى خارجية ممثلة بصاحب الخان بحلب وأصدقائه في الحكم . وهذان معا يشكلان بنيتين من بنى السلطة العربية في تلك الفترة ، وقد أشارت الروايات الى أن مسوغ وجودهما الوحيد هو بقاء الفقر والتخلف عند الناس ، ومن هنا تبشر الروايات في هذه الارض بدور العلم وتجعلها حلا لزحزحة المسوغ نفسه ، وبالتالي زحزحة بنى السلطة عن مواقعها القديمة .

ب ـ ظلم الطبيعة :

يتمثل هذا الظلم بالفيضان السنوي لنهر الفرات والمآسي التي يخلفها في الناس . انه يداهم المنازل والناس والارض والمواشي ، ولايبقي ما يعترض طريقه . وعلى وجه العموم فالظلم واقع من قبل الفرات ، وهو يتجدد سنويا على الرغم من ان له وجها آخر هو تقديم مجموعة من الفوائد المادية لسكان المنطقة . صحيح أن الانسان يستغل الفيضان نفسه كما في رواية « النهر » ، ويحوله الى صالحه ، او يعتبره فرصة جديدة سانحة لمزيد من الاستغلال ، الا ان الامر الذي تؤكد عليه روايات الفرات هو جموح النهر وسلطانه على ابناء المنطقة ، ومآسيه المتكررة ، ومساهمته في تثبيت الفقر وفي نشوب المنازعات بين الاهالي حين يجعل جزءا من ارض هذا داخلة في ارض ذاك .

تؤكد الروايات على ان ابناء منطقة حوض الفرات قد تصدوا لظلم الفرات كما فعلوا بالنسبة لظلم الانسان ، بل انها تجعلهم اشبه بسيزيف في محاولات التصدي للفيضان . فالسدات الترابية هي الحل الذي يستطيعون ممارسته . ومع يقينهم الدائم بان بناء السدات لا يجدي فتيلا امام جموح النهر ، فانهم لا يكفون عن بناء السدات . ان السدة الترابية هي المجابهة الوحيدة التي يقومون بها في وجه فيضان النهر . صحيح ان الروايات توحي بان السدة تكبر يوما اثر يوم ، ولكنها ما تفتأ تجعل النهر يجتازها ليمارس سلطانه على الناس واشيائهم . ولعل السدة - من جهة اخرى - صورة تجسد التعاون المفقود في مجتمع منطقة الفرات ، فهذه السدة تحتاج الى تعاون الناس جميعا في اثناء البناء ، وهذا الاحتفال الطقسي يتم طواعية على الرغم من يقين المشاركين كلهم بان عملهم سيذهب هباء . انهم يعملون بجد واخلاص كما تطرح الروايات ، وهم يحتالون على العمل اذا كان خاصا بالاقطاعي او غيره من المستغلين .

الحقيقة ان مرتكزات ظلم الطبيعة غير مقصورة على فيضان النهر والتصدي له ، فللدولة شأنها في القضية . والروايات ما تني تصور الاهمال الذي تلقاه المنطقة ، وبخاصة في ايام الفيضان . حتى ان رواية « التحول الكبير » تلجأ الى السخرية من رجال الدرك حين يستنفرون صباح الفيضان لابلاغ اهالي حوض الفرات عن وصول برقية تحذر من الفيضان . واستنفارهم يتم في وقت يكون الفرات فيه قد أتى على كل شيء ، وبدات ضحاياه تتكشف للعيان ، وعلى الرغم من ذلك فواجب الضيافة ، وابهة السلطة ، لا تفارقان الدرك في اثناء جولتهم التحذيرية .

ثانيا : مرحلة بناء السد :

استمرت روايات الفرات في التأكيد على ثنائي الانسان والطبيعة حين صورت مرحلة بناء سد الفرات ، كأنها تريد ملاحقة مصير الظلمين السابقين الى نهاية الشوط . غير ان مرتكزات هذه المرحلة تختلف اختلافا واضحا عن مرتكزات المرحلة السابقة ، تبعا لما نتج عن عملية البناء نفسها من معطيات اجتماعية .

أ - الانسان :

يلخص المقبوس التالي مرتكزا رئيسا جهدت روايات الفرات في التأكيد عليه : « الآن فتحت عيني فرأيت الواقع . نحن محكوم علينا بان نظل مظلومين . حين رأيت حال قومنا هناك ادركت ان كل ما جرى لهم انهم هربوا من ظلم الى آخر . استجاروا

بالدولة لتنصفهم من الطبيعة ، ومن المجتمع ، فرفعت عنهم ظلمهما واوقعتهم تحت ظلمها هي » . لقد ورد هذا المقبوس في رواية العجيلي بعد أن تم تهجير اهالي منطقة الغمر الى المحافظة الشرقية ، وبعد اخفاق محاولاتهم للتشبث بالارض التي ستغمرها مياه بحيرة السد . والناظر في روايات الفرات ، وبالذات في المغمورين والتحول الكبير ، يلاحظ ان مشكلة تهجير السكان ، وان بدت غير معقولة وتعسفية ، قد واجهت عقبات كثيرة على رأسها ارتباط الفلاحين في تلك المنطقة بارضهم ، تبعا لذكرياتهم فيها ، وجهدهم في العمل بها ، وتاريخهم الطويل في الاقامة بها . كما يلاحظ أن عملية التهجير لم تعرض في الروايات على أنها اعادة توزيع للثروة البشرية في شمالي سورية . بل ان الروايات ، وبالذات « المغمورون » ، لم تلتفت الى قضية الحزام العربي (أو الاخضر) ودورها في توطين العرب في عديد من مناطق الجزيرة ليكونوا عائقا امام هجرة الاقوام الاخرى الى هذه المنطقة ، كما انها لم تلتفت الى اثر هذه القضية برمتها في بقاء منطقة الجزيرة وبعض المناطق الشرقية الاخرى عربية حتى الآن . لقد عرضت القضية على أنها مجرد رأي ارتأته السلطة العليا ، وحاولت اقناع الاهالي به عن طريق ممثليهم . ولعل غرض الروايات هو تصوير مدى التشبث بالارض أكثر من عنايتها بالدافع الحقيقي وراء عملية التهجير ، ولهذا السبب تم عرض المشكلة من وجهة نظر واحدة دون الاخرى . على أية حال فروايات الفرات قد تناولت هذه المسالة وصورت أثرها في الناس ، وهي مسالة لها جذورها في الواقع الحياتي الخارجي .

أقامت روايات الفرات نوعا من الموازاة بين عملية بناء السد وعملية التحول الاجتماعي ، واظهرت جدلية العلاقة بينهما . فقد عرفت المنطقة دور العلم من قبل ، ولكنها عرفت في مرحلة البناء غزارة كمية فيها . وقد تبع ذلك ظهور الحاجة الى امتلاك الخبرة التقنية في أمور السد ، مما جعل ابناء المنطقة يتوقون للعلم وهو الشرط اللازب لامتلاك هذه الخبرة . ثم ان اهالي المنطقة قد احتكوا بالخبراء الاجانب ، وبدأت الفاظ من نحو الشيوعية والاشتراكية تتناقلها الافواه وتحاول فهم معناها . تضاف الى ذلك عادات جديدة ، وهجرة مستمرة من المحافظات الاخرى ، وافتتاح الطرق ، وانشاء السكة الحديد ، وما الى ذلك . وهذا كله اثر في الناس كما توحي الروايات ، وان تم هذا العمل سرديا بشكل مباشر وليس فنيا .

ثالث المرتكزات هو ان مرحلة البناء قد اتاحت فرص عمل كثيرة لابناء المنطقة ، وبخاصة . أن الآلة الحديثة قد عرفت طريقها الى المنطقة . ومن هنا ـ اضافة الى معطيات المرحلة

السياسية العامة ـ تم نقل الراعي الى عامل عادي ثم الى عامل فني ، وكذلك تم انتشار التعليم ، وبدات قيمة العمل تستحوذ على قناعة الناس ، كما بدات حياتهم الاجتماعية تتغير من المنزل الطيني او الخباء الى المنزل المبني من الاسمنت . وتبعا لذلك كله بدا نوع من الزازاة الطبقية : فقد تحضر البدو واستقر الفلاحون ، ونشات الجمعيات التعاونية ، واصبح للفلاحين ممثلون ، وغدا صوتهم مسموعا ، واخذوا يتطلعون الى الرقي الاجتماعي عن طريق العلم . وفي المقابل استترت الوجوه القديمة خلف اقنعة صفيقة ، ولم يبق هناك وجود للاقطاع والمستغلين . كما عرفت المنطقة هجرة البرجوازية الصغيرة في صورة العمال الفنيين والموظفين ، وراح هؤلاء يشاركون الطبقة العاملة حياتها ، الامر الذي قاد الى الزازاة الطبقية . واقول : الزازاة ، لان الروايات ـ وبخاصة « التحول الكبير » ـ كانت رومانسية النظرة الى الوضع الطبقي الراهن والى مستقبله ، قادرة على التصنيف السريع ، في حين لم تتخذ هذه النقطة لنفسها حيزا في روايات الفرات في الغالب الاعم ، تبعا لغياب التصنيف العلمي للطبقات عندنا ، وللتداخل الطبقي المعروف في الواقع الحياتي ، وهذا ما جعل الروايات تطرح نوعا من الزازاة الطبقية ، او نوعا من الحركة باتجاه المستقبل وعلى المستوى الشخصي الصرف .

ب ـ الطبيعة :

اكدت الروايات على المحرض الاجتماعي السابق على بناء السد ، سواء اكان نابعا من منطقة الفرات ام من العاصمة . وهي في ذلك تعلن عن ان بناء السد لم يات عفو الخاطر ، بل كان نتيجة لازدياد الحركة الشعبية الضاغطة التالية من الوضع البشري لسكان منطقة الفرات في اثناء الفيضانات المتكررة . وفي المقابل صورت الروايات المحاولات الرامية الى تعطيل عملية البناء ، والى تاخير عمل البعثة الروسية ، والاساءة اليها عند السكان ، وبروز الوجوه القديمة المقنعة ومحاولاتها اعاقة البناء ، وسعيها للاستفادة المادية من السد ما دامت عملية البناء قد تجاوزت عقبات التاخير والاخفاق . ولعل عملية السيطرة على النهر والتبشير بما يعقب ذلك من فوائد هي المرتكز الرئيسي في هذا المحور ، ولعلها على نحو او آخر خلاصة للجهد الذي صورته الروايات وجهدت في الوصول الى خاتمته .

على هذا النحو انعكس الفرات في الرواية السورية : على المستوى الاجتماعي حينا ، وعلى المستوى الشخصي حينا آخر . وكان هناك تصوير لمعطيات المرحلة السابقة على البناء وما آلت اليه بعد ذلك . غير ان عرض الشريحة الاجتماعية للمنطقة هو اهم ما يمكن

للمرء استخلاصه من الروايات . فهي شريحة متنوعة طبقيا واجتماعيا ، تم انتقالها من موقع الى آخر بفعل اثر اقتصادي صرف ، وكان لهـا في الوقت نفسه تاثير فيه وفي استمراره . وعلى وجه العموم فقد قدمت روايات الفرات سيرة اجتماعية للمنطقة وللهجرة منها واليها ، وابرزت المثل الطبقي والالتزام ، الحب والاستغلال ، البدوي والفلاح ، العلم والواقع الاجتماعي . واصبحت في الدلالة الفكرية العامة تعبيرا عن ضرورة القيام بتغييرات اقتصاديـة كبيرة ، تبعا لما تجره هـذه التغييرات على عملية التحول الاجتماعي من نتائج ايجابية .

ليس هناك شك في ان روايات الفرات ستكون لونا من الالوان البارزة في الرواية الريفية السورية ، غير ان طابعا من المثالية الثورية يلفها احيانا وبخاصة في رواية « التحول الكبير » ، كما أنها تجهد في عزل شخصيات نموذجية في شروط نموذجية بغية التعبير عن التحول الاجتماعي في احايين اخرى كما في « المغمورون » و « النهر » . والملاحظ أن المستوى الأجتماعي قد تم التاكيد عليه ، ولكنه كان صريحا مباشرا في « التحول الكبير » ، وغالبا تقريبا في « المغمورون » و « النهر » . حتى ان المرء كان يتساءل دوما عن المرتكز الرئيس لكل رواية على حدة ، وعن المرتكزات الثانوية الاخرى ، بغية معرفة المسرب الفني المعبر عن الغرض الفكري للرواية . وعلى الرغم من ذلك كله فالروايات عكست التغييرات التي عرفتها البنية الاجتماعية في المنطقة ، وجهدت في تقديم رؤية فنية لها ، وحسبها ذلك فخرا .

أضواء على الخمسينات السورية

عبد النبي اصطيف

تقديم :

يشير الدكتور حسام الخطيب في دراسته الممتازة عن نهوض القصة القصيرة في الخمسينات السورية الى أن هذه الفترة ولا سيما السنوات الثماني الاولى منها كانت « مسرحا لتطورات ملموسة على المستويات السياسية والاجتماعية والتعليمية والثقافية والادبية . وكان **الجانب الادبي من هذه التطورات خصبا متنوعا** . ولولا ان القطر العربي السوري كان في هذه الفترة يخوض تجارب سياسية مثيرة وخلابة ومؤثرة في الحياة اليومية للناس ، **لأمكن اعتبار التطورات التي اتسمت بها الحياة الادبية سمة المرحلة وعلاقتها المميزة . ان الغنى السياسي والاجتماعي والثقافي لهذه المرحلة لم يتم ابرازه بعد في الدراسات القليلة جدا** التي كتبت عن سورية الحديثة باللغة العربية ، وعلى اي حال فان الكتاب المحدودين عددا الذين تطرقوا بشكل مباشر او غير مباشر الى الحديث عن مرحلة الخمسينات اجمعوا على اعتبار الحرب العالمية الثانية حدا فاصلا بين عهدين من عهود الادب في سورية واعتبروا عهد ما بعد الحرب

العالمية الثانية مختلفا أشد الاختلاف في خصائصه الادبية عن مرحلة ما قبل الحرب . ونحن ـ وان كنا نعتبر هذا التحديد العريض مؤيدا لوجهة النظر التي يقدمها هذا البحث ـ نفضل ، حرصا على الدقة ، ان نعتبر مطلع الخمسينات الحد الفاصل بين عهد النهضة الادبية القائمة على احتذاء البنى التقليدية وبين عهد النهضة المتطلعة الى التغيير الجذري »(١) .

على الرغم من غنى الحياة الادبية في الخمسينات السورية ، والخصب والتنوع الذي شهدتهما في تلك الفترة ، ورغم ضرورة ابراز هذه الملامح والقاء الاضواء عليها ، فان من المؤسف ان يشير المرء الى ان هذه الفترة ما زال يلفها ثوب من الغموض .

لقد ظهر مؤخرا عدد من الدراسات التي تتفاوت في مستواها وعمق معالجتها وجديتها . وقد ساهمت هذه الدراسات على نحو ما في القاء بعض الاضواء على جوانب من هذه الحياة الفنية المتنوعة . فعالج بعضها نهوض القصة القصيرة السورية كما هو الشأن في دراسة الدكتور الخطيب القيمة(٢) ، وتناول بعضها الآخر(٣) قيام عدد من التجمعات الادبية « كرابطة الكتاب السوريين » « ورابطة الكتاب العرب » . كما أن التطورات النقدية والفعالية النقدية لبعض نقادها وروابطها قد ظفرت ببعض الاهتمام فظهر عنها عدد من الدراسات لنبيل سليمان(٤) وحنا عبود(٥) . ولكن من المبالغة القول انها استطاعت ان تجلو هذا الغموض الذي ما زال يلفها .

ورغم تأكيد المرء على اهمية القيام بدراسة هذه الفترة ، وعلى قيمة ما يمكن لدراسة كهذه ان تساهم به في شرح التطورات الادبية في العقود الاخيرة ، الا انه من جهة اخرى على وعي تام بالصعوبات التي يمكن ان تكتنف القيام بمشروع كهذا .

ان هذه الصعوبات لا تقتصر على استحالة الحصول على المادة اللازمة لدراسة كهذه ، هذه المادة التي توازعتها عشرات الدوريات التي ضاع اغلبها ؛ أو التي لا يمكن . في بعض الاحيان ـ توفر مجموعة كاملة منها

في مكان واحد ؛ او انعدام وجود اية بيبليوغرافيا شاملة لما صدر فيها من كتب ومؤلفات ؛ او عدم توفر اية دراسات سياسية او اجتماعية او ثقافية مساعدة ، بل انهــا تشمل صعوبة الاحاطات بمجملة المؤثرات الثقافية الخارجية التي كان لها دور بارز في جوانب من هذه النهضة وفي توجيهها وتشكيلها . فليس هنالك على سبيل المثال اي ثبت بالكتب المترجمة عن اللغات الاخرى والتي صدرت في سوريا او لبنان او وصلت اليهما . وكذلك فليس ثمة من مصادر يمكن ان تساعد المرء في رصد الاحداث الثقافية كالمحاضرات والندوات والزيارات التي يمكن ان يكون قد قام بها ادباء او مفكرون من الاقطار العربية الاخرى او من البلدان الاجنبية شرقيها وغربيها . وبالطبع فان المرء يمكن ان يشير الى صعوبات اخرى (٦) ، ولكن ليس هذا موضع الحديث عنها . انني اود ان اشير الى مصدر **هام ومتوفر الى حين** ، وهو الاشخاص الذين ساهموا في هــذه الحركة لانهم ثروة لايمكن الاستغناء عنها في دراسة الفترة . ان هؤلاء الادباء والمفكرين والكتاب يمكن ان يشكلوا مصدرا ذا اهميــة ثري في استشراف آفاق جديدة في هذه المرحلة ، لانهم يمكن ان يقدموا الوقائع التي احاطت بالتطورات التي شهدتها الفترة ، والمفاتيح التي يمكن ان تساعد على كشف بعض الجوانب الغامضة فيها . ان بعض هؤلاء الادبــاء مازال يساهم في مختلف جوانب النشاطات الادبية الراهنة (٧) ، فــي حين آثر بعضهم الصمت منذ زمن(٨) ، ولكنهم يشتركون جميعا في عدم التنبه الى ضرورة الحديث عن هذه السنوات . وبالطبع فان امرا كهذا لا ينتظر ، لاننا ربما نقول اليوم او غدا او بعد غد ، لقد كانوا بالامس بيننا ، وهيهات عندها . انني اود ان اوجهها دعوة مفتوحة الى جميع من التقى بسهم في الحياة الادبية في الخمسينات السورية او في الفترة التي سبقتها ، ليفتحوا جعبتهم وينشروا ما فيها على الناس ؛ والى جميــع المهتمين بالادب العربي الحديث ان يذهبوا الى هؤلاء وان يتحدثوا معهــم ويحاوروهم ، ثم ليذيعوا مايخرجون به على الناس .

والسطور التي تلي والتي اضعها بين يدي القارىء العربي هي حصيلة حواري مع احد المساهمين في الحركة الادبية السورية في الخمسينات وهو

الاستاذ شحادة الخوري ، اردتها مساهمة متواضعة ربما استطاعت أن تلقي بعض الاضواء على تلك الفترة . واخيرا أود الاشارة الى ان هـذه الحصيلة ــ التي دونتها من خلال لقاءات عدة كانت لي معه في دمشق في صيف عام ١٩٧٨ ، وعدة رسائل تلقيتها منه في أوقات متفاوته خـلال الشهور الماضية ــ قد عرضت عليه قبل النشر في الصورة التي اضعها بين يدي القارىء .

هوامش

(١) د. حسام الخطيب ، « نهوض القصة القصيرة في الخمسينات السورية » المعرفة (دمشق) ، نيسان ، ١٩٧٦ ، العدد ١٧٠ ، ص ٢٢ ــ ٣٣ .

(٢) نشرت دراسة الدكتور الخطيب المذكورة اعلاه في المعرفة في ثلاثة اعداد متوالية هي : الاعداد ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، في نيسان ، ايار ، حزيران ١٩٧٦ . وللدكتور الخطيب اسهاماته المعروفة في هذا المجال .

(٣) انظر : عادل ابوشنب ، « التكتلات الادبية في سورية » (١) و (٢) في المعرفة (دمشق) ، العددين ١٨٨ و ١٨٩ ، تشرين الاول وتشرين الثاني ١٩٧٧ ، ص ١٧٩ ــ ١٨٢ وص ١٢٤ ــ ١٣٠ .

(٤) نشر الاستاذ نبيل سليمان عدة فصول عن الحركة النقدية في الخمسينات في ملحق الثورة الثقافي ، الموقف الادبي ودراسات عربية ، وهي فيما يبدو اجزاء من كتاب قيدالطبع كما علمت من بعض الاصدقاء .

(٥) انظر : حنا عبود ، تاريخ المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، دمشق ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٨ .

(٦) من اجل دراسة مفصلة وقيمة لبعض المشكلات المتعلقة بدراسة الادب العربي الحديث انظر : الخطيب ، د. حسام .

* « بعض المشكلات العملية للبحث في الادب العربي الحديث » المعرفة ، العدد ٢١١ ، ايلول ، ١٩٧٩ ص ٧٦ ــ ٨٧ .

* « المشكلات الخاصة بدراسة الادب العربي الحديث » المعرفة ، العدد ٢١٢ ، تشرين الاول ١٩٧٩ ، ص ٣٨ ــ ٥٢ .

(٧) كجلال فاروق الشريف ، عادل ابوشنب ، حنا مينة ، صلاح دهني ، عدنان الذهبي ، عبد السلام العجيلي ، واخرين وربما كان عادل ابوشنب الوحيد من بينهم في اهتمامه بالمرحلة ومحاولته الاسهام في دراسة جوانب منها .

(٨) كليان ديراني وآخرين .

حوار مع شحادة الخوري

ع. اصطيف : لا يعرف دارسو الادب العربي الحديث عامة ، ودارسو فترة الخمسينات السورية خاصة ، الا القليل عن مؤلف « الادب في الميدان » و « فصول في الادب والاجتماع والتربية والحياة العامة » وغيرهما ، على الرغم مـن النشاطات الادبيـة والاجتماعيـة والسياسية التي كانت له ، والدور العام الذي لعبته مؤلفاته ومقالاته في قيام التجمعات الادبية في سوريا والوطن العربي في تلك الفترة ــ والذي لايمكن لاي دارس منصف أن يغفله. وقد لاتكون حياة الاديب او الناقد وتكوينهما الثقافي ونشاطاتهما المختلفة ذات شان في تقويم نتاجهما وتقدير الدور الذي يمكن أن يكونا قد لعباه في الحياة الادبية للمجتمع الذي مارسا فيه نشاطهما الثقافي ، ولكن يبدو لي ان هذه الامور الجانبية يمكن لها ان تغني فهمنا للظروف التي احاطت بهذا النشاط ، ويمكن لها كذلك ان تعمق تحليلنا للنتاج الادبي والنقدي في الوقت ذاته . فهل لك ان تعطي القارىء العربي لمحة عن حياتك ونشاطك الثقافي وخاصة في فترة الخمسينات .

شحاده الخوري : ولدت في الاول من كانون الاول عام ١٩٢٢ فيبلدة صيدنايا قرب دمشق ، وهي بلدة حبتها الطبيعة بموقع فريد ، وتكتنفها الجبال من ثلاث جهات وتطل على سهل اخضر فسيح ، كما انها بلدة تاريخيـة سكنها الانسان منذ العصور القديمة ، ويرتفع على احد تلالها دير كبير بناه الامبراطور البيزنطي المشهور يوستنيانوس في منتصف القرن الخامس الميلادي .

قضيت طفولتي في صيدنايا ، ودرست في المدرسة الابتدائية الرسمية فيها اربع سنوات ، وحملت طباع سكانها المعروفين بالرصانة والجد والداب. وعندما بلغت الثانية عشرة قصدت دمشق حيث اكملت دراستي الاعدادية والثانوية في المدرسة التجهيزية الارثوذكسية (الاسية) ، وهي مدرسة تقع في حي الاسية في القيمرية المحاذي لباب توما ، وقد عرفت هـذه المدرسة بخدمة العلم والثقافة اكثر من قرن ونصف وبنزعتها العربية واتجاهها الوطني التقدمي . وقد امتدت دراستي فيها سبع سنوات ثلث

في نهايتها شهادة الدراسة الثانوية السورية القسم الاول ، وشهادة الدراسة الثانوية الفرنسية القسم الاول عام ١٩٤٢ .

وبعدئذ انتقلت الى التجهيز الاولى بدمشق (ثانوية جودة الهاشمي حاليا) حيث انتسبت لصف الشهادة الثانوية القسم الثاني « فلسفة » خلال العام الدراسي ١٩٤٢ ــ ١٩٤٣ ولم انجح في امتحان نهاية العام لانصرافي الى المشاركة الفعالة في حركات التظاهر الطلابية ضد السلطات الفرنسية.

ومع بدء العام الدراسي ١٩٤٣ ــ ١٩٤٤ عملت مدرسا ومديرا في مدرسة قطنا الاورثوذكسية وهي مدرسة إبتدائية واعدادية معا ، ولبثت فيها مدة سنتين ، ثم عملت بعدها سنتين مدرسا في اعدادية الاسية للبنات بدمشق ، وخلال هذه السنوات الاربع حصلت على شهادة الدراسة الثانوية القسم الثاني « فلسفة » وعلى شهادة الحقوق من الجامعة السورية .

وفي مطلع السنة الدراسية ١٩٤٧ ــ ١٩٤٨ نجحت في مسابقة انتقاء المدرسين بمادة التاريخ والتربية الوطنية التي اجرتها وزارة التربية وعينت في مدينة حلب حيث لبثت سنتين ثم انتقلت الى مدينة دمشق . وفي دمشق درست اللغة العربية وادابها في الثانويات الرسمية وفي الثانويات الخاصة ولاسيما المدرسة التجهيزية الاورثوذكسية (الاسية) حتى نهاية عام ١٩٥٨ .

وخلال هذه الفترة انتهيت من دراستي في قسم اللغة العربية وادابها في كلية الاداب بجامعة دمشق ، واشتركت بتأسيس « **رابطة الكتاب السوريين** » ثم « **رابطة الكتاب العرب** » .

ع. اصطيف : ما هي الكتب التي اصدرتها منذ الاربعينات وحتى اليوم ؟

شحادة الخوري : اصدرت كتابا « **حول المرأة** » بالاشتراك مع الزميل نجيب جمال الدين (١٩٤٧) ، ثم كتاب « **تاريخ الامة العربية في الجاهلية وحتى اليوم وتاريخ المخترعات** » بالاشتراك مع الزميل عبد الفتاح محبك

عام ١٩٤٩ ، وكتاب ((**الادب في الميدان**)) عام ١٩٥٠ ، وترجمت رواية ((**الحرس الفتي**)) لفاديف بالاشتراك مع القاص اليان ديراني في عامي ١٩٥٤ و ١٩٥٥ ، واصدرت كتاب ((**فصول في الادب والتربية والحياة العامة والاجتماع**)) عام ١٩٥٦ ، كما نشرت الى جانب ذلك عشرات من الدراسات والمقالات التي تتناول موضوعات تتصل بالقومية والادب والاجتماع والتربية الخ .

ع. اصطيف : بقي ان تحدثنا عن مشاركتك في الحياة السياسية والاجتماعية ، وعن الاعمال المختلفة التي قمت بها والتي تظن انها ذات صلة بكتاباتك ، او كان لها اثر من نوع ما في هذه الكتابات .

شحادة الخوري : لقد شاركت في الكفاح ضد سلطات الانتداب الفرنسي بالتظاهر الطلابي كما ذكرت من قبل . كما انني شاركت في ((لجنة نصرة العراق)) إبان الحرب العالمية الثانية . وقد لوحقت في عهد حسني الزعيم بسبب نشاطي اليساري التقدمي ، وقدمت للمحاكمة في عهد اديب الشيشكلي . وبعد ذلك بسنوات سرحت من وزارة التربية بسبب حل الاحزاب وملاحقة العناصر التقدمية .

وفي الفترة مابين ١٩٦٠ و ١٩٦٩ عملت في ((وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل)) رئيسا لدائرة التسجيل التعاوني ثم دائرة التدريب التعاوني، ثم مديرا للعلاقات الدولية ثم مديرا للتخطيط ، ثم مديرا لانعاش الريف، وخلال هذه السنوات التسع عملت بالوكالة فترة ، ثم سرحت في زمن حكومة معروف الدواليبي ، وبعدها اعدت الى ملاك وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل . وقد بذلت كل جهد لتطوير مشروع الصناعات الريفية وجعله مشروعا انتاجيا بعد ان كان مشروع تدريب فقط .

وفي عام ١٩٦٩ انتقلت الى ((وزارة التعليم العالي)) ومازلت فيها حتى الان مديرا للترجمة والنشر ، وقد سعيت وما ازال اسعى لانجاح مشروع الوزارة الرامي الى ترجمة امهات الكتب العلمية كيما تكون مراجع مفيدة باللغة العربية للاساتذة والطلاب الجامعيين .

اما في الحقل الاجتماعي والثقافي ، فقد انتخبت عضوا ثم امينا للمجلس المحلي الاورثوذكسي البطريركي بدمشق في دورتين الاولى ١٩٥٤ ــ ١٩٥٨، والثانية ١٩٦٥ ــ ١٩٦٩ . واسهمت بنشاط في اعمال هذا المجلس ضمن الاطار الوطني التقدمي . وكنت عضوا في اتحاد الكتاب العرب منذتأسيسه حتى عام ١٩٧٨ ، وعضوا في جمعية المكتبات والوثائق في القطر منذ تأسيسها حتى الان ورئيسا لها مدة سنتين ١٩٧٥ و ١٩٧٦ .

ع. اصطيف : هل لك ان تذكر بايجاز العوامل التي ساهمت في تكوينك الثقافي وخاصة في فترة الخمسينات ؟

ليس بأبي ان افصل فيهذا المجال في تكويني الثقافيحتى اواخرالخمسينات، ولعلي ا فعل ذلك في فرصة اخرى اذا دعا الامر . وخلاصة القول انني في ذلك الحين كنت قد قرات الكثير من الادب العربي والفرنسي وتأثرت في مراحل متعاقبة بجبران خليل جبران ثم نيتشه ثم الادبيات ذات الوجهة الاشتراكية وغوركي بوجه خاص .

الادب في الميدان

ع. اصطيف : ننتقل الى كتابك « الادب في الميدان » . هل تعتقد ان لهذا الكتاب ــ الذي نشرت فصول منه في المجلات المختلفة كـ « الحديث » وغيرها ، قبل جمعها في مؤلف واحد ــ اي في الحفز على انشاء تجمع ادبي لايقوم على الاهتمام بالادب وحده ، بل على الوعي باهداف فكرية وسياسية واجتماعية يمكن للادب ان يحققها ؟

شحادة الخوري : اعتقد انه كان له بعض الاثر . ولكن من المغالاة والخطأ القول ان هذا الاثر كان الباعث الوحيد على انشاء التجمع الادبي الذي دعي **«رابطة الكتاب السوريين»** وأصبح فيما بعد **«رابطة الكتابالعرب»** بل هو احد البواعث . ولايمكن لنا ان نغفل اثر الاديب الكبير الاستاذ المرحوم عمر فاخوري ، ولاسيما من حيث تهيئة الاذهان ، وتحريكالافكار وتوجيهها الى جعل الادب في « السوق » اي في خدمة الشعب .

ثم ان التكتل ظاهرة طبيعية جدا في تلك الفترة من الزمن والتي تميزت باليقظة العامة لدى مختلف الفئات والجماهير ، فكيف لايحرص الكتاب على جمع كلمتهم لتكون واسعة الصدى وقوية الاثر .

ع. اصطيف : تحمل في كتابك حملة شعواء على الوجودية . ومن خلال قراءة المرء لما كتبت ولغيره ، ولوعيه بالجو الذي رافق المعارك الادبية والفكرية والسياسية احيانا بين انصار التيار القومي وبين بعض اليساريين في الخمسينات ، يشعر ان ثمة هوامش يمكن انتضاف هنا . فهل كانت هناك من علاقة على سبيل المثال بين تبني التيار القومي للوجودية كايديولوجية في الميدان الادبي وبين هجومك عليها ؟ وماهي المصادر التي اعتمدت عليها في عرضك لافكار الوجودية وفي نقدك لها ؟

شحادة الخوري : لا اذكر بالضبط المصادر التي طالعتها عن الوجودية . ولكني اذكر انني قرات ماترجم منها وعنها في تلك الفترة ، ووجدت فيها تيارا لا يخدم الحركة الوطنية الشعبية ، وكتبت عنها بقناعة تامة مستندا الى اراء الماركسيين عنها . واعتقد ان تبني التيار القومي لها كان خطأ اذ لاياتلف معها ، ولاتخدم اغراضه الا اذا كان قد وجد فيها بديلا عن الفكر الماركسي .. علما بانني كنت ومازلت اعتقد ان الماركسية – والفكر الاشتراكي عامة – لاتناقض القومية بمفهومها المعاصر ذي المضمون الشعبي التحرري .

ع. اصطيف : هل اعتمدت في كتابك « الادب في الميدان » على مصادر اخرى اضافة الى كتابي :

– انيس المقدسي : العوامل الفعالة في الادب العربي الحديث .
– نجيب جمال الدين : مطران شاعر العصر .

شحادة الخوري : لقد كتبت « الادب في الميدان » حصيلة مطالعات شتى وتفكير متسق . الا انني لم اوثق المعلومات التي وردت فيه ، ولم ادرج اسماء المراجع التي اعتمدت عليها .

اما كتاب ((**مطران شاعر العصر**)) فاعتقد انه صدر بعد كتابي بفترة .

ع. اصطيف : انت تدعو في كتابك « الادب في الميدان » الى ادب جديد موجه وموجه معا. هل تعتقد ان للنقد الادبي دورا معينا في دفع الاتجاه نحو هذا الادب ؟

شحادة الخوري : ان للنقد الادبي دورا رئيسيا في دفع الادب نحو الادب الملتزم . اذ ان النقد لايعنى فقط بتقويم الاسلوب بل يلقي الضوء على المضمون . وعندما نقول : « أدب » فذلك يعني ان ثمة اسلوبا يتميز بالرشاقة والجمال والرقة والبراعة .. والا فلا حديث عن أدب .. ان مايميز ادبا عن ادب هو مضمونه وغايته وموضوعه . ولكن ليس ثمة من ادب ملتزم – او غير ملتزم حتى – دون شكل يحقق الجمال ويتميز بالابداع .

ع. اصطيف : هل تعتقد ان ثمة قصورا من جانب النقد الادبي في سوريا في مواكبة النتاج الادبي المعاصر له ، سواء بمراجعته ونقده من جهة ، ام بتوجيهه نحو وجهة معينة ومساعدته على تطوير نفسه من الناحية الفكرية والفنية معا ؟

شحادة الخوري : ان النقد الادبي في سورية كان ومازال قاصرا . ومرجع ذلك عدم توفر متخصصين يتوفرون على مواكبة الانتاج الادبيودراسته وتوجيهه من جهة ، والنظرة السائدة التي تعتبره اقل شأنا من الادب ذاتــه .

رابطة الكتاب السوريين

ع. اصطيف : طغى المد اليساري في الثلاثينات والاربعينات في هذا القرن على الساحة الفكرية والادبية في الولايات المتحدة الامريكية ، واوربا الغربية ، وتم حسم النقاش الذي دار بين أنصار الواقعية الاشتراكية وبين انصار المدرسة الشكلية الروسية منذ نهاية العشرينات وبداية الثلاثينات في الاتحاد السوفييتي لصالح الفريق الاول بشكل نهائي . هل كان لهذا الجو الثقافي اي تاثير على التفكير في انشاء الروابط الادبية اليسارية في بداية الخمسينات ولاسيما « رابطة الكتاب السوريين » و « رابطة الكتاب العرب » ؟

شحادة الخوري: لقد كان للمد اليساري، ان صح هذا التعبير ، الذي بدأ منذ منتصف الحرب العالمية الثانية في بعض الاقطار العربية ، والحريات النسبية التي تحققت في الفترة التي اعقبت الحرب مباشرة في سوريا ، دورفعال في انشاء الرابطة . ثم ان الجو الفكري في الاتحاد السوفييتي وانتصار الاشتراكية في بلدان عدة ، واليقظة العمالية في البلدان الرأسمالية وتنبه الشعوب المستعمرة الى المطالبة بحريتها واستقلالها ، كل ذلك أوجد المناخ الملائم لنشوء الرابطة التي تعتبر احدى ظواهر اليقظة الوطنية التحررية وليست الظاهرة الوحيدة آنذاك .

ع. اصطيف : عمن انبثقت فكرة انشاء الرابطة ، وهل كانت مرتبطة باي تجمع سياسي او تنظيم حزبي ؟

شحادة الخوري : يصعب علي تحديد عمن انبثقت فكرة انشاء الرابطة ، اذ ليس الموضوع مبادرة فرد ، بل هي تلاقي افكار واتجاهات . جاء في بيان الرابطة ما يلي « هذه اشياء تعيش في صدورنا منذ عهد بعيد ، ولم يكن ينقصها الا ان تتلاقى بعض الايدي ببعض في مصافحة واحدة قوية ، وان تسند الكلمة أختها فتصبح فكرة جديدة جديرة ان تفتح عينيها للنور وتعيش .ان فكرة التكتل الفكري ليست حادثة لا سابقة لها ... »(١) .

اذن يصح القول ان الرابطة هي تلاق وتكتل بين كتاب تجمعهم وحدة الهدف ، وهو ان يقدموا ادبا معافى سليما ويضعوا أقلامهم في خدمة الشعب .

ان الرابطة لم تكن تنظيما سياسيا او مرتبطة بتنظيم سياسي بمعنى أن ما كان يجمع بين اعضائها ليس الانتماء السياسي لاحد الاحزاب ، بل وحدة الفكر والهدف . وكذلك فانها لم تكن تتلقى اوامر أو توجيهات من

---

(١) من أجل النص الكامل لبيان رابطة الكتاب السوريين أنظر :
عادل ابو شنب ، صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية ، دمشق ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٤ ، ص ١٥٨ ـ ١٦٥ .

حزب سياسي معين، ولكنها كانت تنظيما ادبيا يستند على اهداف محددة في بيانه : خدمة الامة ، الالتزام في الادب ، التقدم ، الحرية ... وبالتالي وبالنظر الى هذه الاهداف بالذات كان ثمة تعاطف وتعاون بينها وبين الاحزاب والفئات التقدمية الاخرى .

وقد فسر هــذا التعاون والتعاطف على انهما ارتباط وانتماء ، وحلت الرابطة على هذا الاساس وصودرت كتبها واثاثها واغلق مقرها في الحملة على الشيوعيين عام ١٩٥٩ .

ع. اصطيف : متى تم انعقاد الاجتماع التاسيسي للرابطة ؟ وأين ؟ وكم استغرق :

شحادة الخوري : بالنسبة للاجتماع التأسيسي لرابطة الكتاب السوريين لا اذكر اليوم الذي عقد فيه ، الا ان ذلك كان في عام ١٩٥٠ . والمكان ايضا انا لست متاكدا منه . وان كانت الاجتماعات الاولى قد عقدت في منزل الاستاذين مواهب وحسيب الكيالي في حي السبكي بدمشق . وبعد الاجتماعات التمهيدية صدر بيان رابطة الكتاب السوريين في ١٩٥١/١١/١٥ وقعه كل من : ليان ديراني ، مواهب كيالي ، حنا مينه ، سعيد حورانية، غسان الرفاعي ، صلاح دهني ، نبيه عاقــل ، انطون حمصي ، ممدوح فاخوري ، حسيب كيالي وشوقي بغدادي . فهؤلاء هم الاعضاء المؤسسون ثم انضم اليهم آخرون .

ومما جاء في البيان المذكور :

« نحن كتاب تقدميون بكل ما في الكلمة من خصب ، تقدميون لاننا نستهدف ابدا ان نمشي الى امام حيث يتلاحم هدفنا . اننا نؤمن بأمتنا ، ونؤمن باننا نستطيع خدمتها ، واننا لن نكون كتابا اذا لم نعش حياة امتنا . ان هدفنا هو ان نعمل للشعب لاننا منه ، ولان الفن الصحيح هو الفن الذي ينبع من حياة المجموعة . ان الآثار العظيمة الباقية هي الآثار التي غيرت وجه الحياة فاغنتها واكسبتها اشياء صالحة جديدة ، لم يعد هناك — كما يقول بعضهم — من فن للفن — ولا من زهر للزهر . ان الفن هو

للناس، كما ان الزهر هو للعيون التي تراه والانوف التي تشمه ، والزهرة لا تكون جميلة الا اذا استطاعت ان تؤدي لي شيئاً يتصل بذاتي ، وخدمة تحسن حياتي . نحن من القائلين بأن الفن هو تعبير جميل عن الحياة . ولكن التعبير لا يكون جميلا اذا لم يعبر عن الحياة الحقة ، حياة المجموعة .

ع. اصطيف : هل كانت « رابطة الكتاب السوريين » في رأيكم ردا على « عصبة الساخرين » وانكم حملتم عليها في كتابكم « الادب في الميدان » ؟

شحادة الخوري : لم تكن « رابطة الكتاب السوريين » ردا على « عصبة الساخرين » بصورة مباشرة ، ولكنها جاءت لترسم الطريق الصحيح في الفكر والادب . ان السخرية كانت وسيلة يمكن ان تكون عندئذ اسلوبا ناجحا في نقد الجانب المهترىء من حياة الفرد والمجتمع ، ولكنها عندما تصبح طريقة تفكير وكتابة الى حد تصير معه غاية فانها تغدو عبثا لا طائل منه .

لقد كان حسيب كيالي من « عصبة الساخرين » ، ثم صار عضوا رئيسيا في الرابطة ، ولئن كان في اسلوبه سخرية ، فقد صارت سخرية هادفة قصدها : نقد السيء لبناء الجديد المعافى .

انني حملت على السخرية في كتاب « الادب في الميدان » لا من حيث هي اسلوب نقدي ، بل من حيث هي عبث وهراء وذلك لتمكين الادب الجاد الملتزم .

ع. اصطيف : ما هو الكتاب الذي كانت تصدره الرابطة وكان يشار اليه ب « كتاب الرابطة » ؟ وكم عددا اصدر منه قبل مؤتمر الكتاب العرب وبعده ؟

شحادة الخوري : كان « كتاب الرابطة » التي كانت تصدره « رابطة الكتاب السوريين » عبارة عن كتاب لاحد أعضائها ، ولم تكن هذه الكتب في موضوع واحد ، بل كان كل كتاب في موضوع ، فمنها الرواية ، ومنها القصة ، ومنها النقد ، ومنها السينما .... وقد بلغ عدد هذه الكتب فيما اذكر خمسة وثلاثين كتابا بين عامي ١٩٥١ و ١٩٥٨ .

وكان أعضاء الرابطة عندما ينشر أحدهم مقالة أو دراسة أو قصيدة أو قصة أو أي نتاج أدبي يوقع اسمه تحتها ، ويذكر أنه من رابطة الكتاب السوريين وذلك كيما يرسخ في أذهان القراء اسم هذه الرابطة مقترنا باسم أعضائها .

ع. اصطيف : من كان أمين الرابطة ، ومتى حلت ؟

شحادة الخوري : كان أمين الرابطة الاستاذ مواهب الكيالي ، ثم تلاه شوقي بغدادي وبعده جاء ليان ديراني ، وقد حلت في مطلع ١٩٥٩ .

ع. اصطيف : هل ثمة علاقة بين « أسرة الجبل الملهم » التي ظهرت في الخمسينات في لبنان و « رابطة الكتاب السوريين » ؟

شحادة الخوري : لا ، لم يكن هنالك أية علاقة .

ع. اصطيف : وماذا عن رابطة

(Poets, Playwrighters, Editors, Essayists and Novelists) PEN

هل كان للرابطة السورية أية علاقة بها ؟

شحادة الخوري : لا ، لم يكن ثمة أية علاقة البتة لرابطتنا بها .

أصداء

ع. اصطيف : يستطيع المتتبع للحركة الادبية الراهنة ان يلاحظ اهتماما متزايدا بمرحلة الخمسينات . وقد تعددت في السنوات الاخيرة الاشارات الى رابطة الكتاب السوريين ، ورابطة الكتاب العرب ، والى صاحب « الادب في الميدان » . وبالطبع فان المجال لا يتسع هنا لمناقشة جميع ما كتب في هذا الموضوع . الا اننا يمكن من جهة اخرى ان نتوقف عند آخر دراسة نشرت حول كتابك ظهرت أولا على شكل مقالة ، ثم ضمت الى غيرها وظهرت في كتاب تحت عنوان : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث(٢) ، لمؤلفه حنا عبود .

(٢) دمشق ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٨ .

لعلك قرات ما كتبه عنك . واظن أن لديك ما تقوله هنا ، خاصة وان تقديمه لكتابك جاء ضمن سياق محدد هو ما سماه بتاريخ المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، ومن المفروض ان يكون على قدر معقول من النضج والاتساق .

شحادة الخوري : لقد قرات ما كتبه السيد حنا عبود عن كتابي وعن « رابطة الكتاب السوريين » و « رابطة الكتاب العرب » ولي بالفعل بعض التحفظات واليك بعضها :

يقول الكاتب « واظن ان تشدد الكاتب في احكامه الفردية والادبية لايبرأ من تهمة مشاكسة الاوضاع القائمة في ذلك الوقت » .

ان استعمال تعبير « مشاكسة » يثير العجب . قد يكون صحيحا أن يقول « معارضة » الاوضاع القائمة او رفضها .

ويقول في موضوع آخر « فهل فاته ان كل زملاء شوبنهور من فلاسفة الالمان ينتمون الى الطبقة الثرية ، ومع ذلك لم يكونوا مثله تشاؤما ، وهل فاته مالأم شوبنهور وابيه وطفولته ومدرسته من اثر في تشاؤمه ؟ » ان تعليل التشاؤم كما اوردته في كتاب « الادب في الميدان » يرجع الى الواقع الاقتصادي والاجتماعي والطبقي . ولا يقف افراد الطبقة جميعهم موقفا واحدا ، فالقضية قضية موقف وليست قضية فقر او غنى . فقد يقف فقير مع الاثرياء . المسألة نظرة اجتماعية وتطلع واقعي ومستقبلي . ان شوبنهور يمثل فئة كانت تخشى التطور الاجتماعي وقد لا يجاريه في ذلك جميع المفكرين في عصره الذين ينتمون الى طبقته . اما التعليل على اساس قضايا شخصية فقد يكون لها اثر ما ولكنه محدود . . لقد كان أبو العلاء متشائما في حين ان طه حسين لم يكن كذلك ، وكلاهما أعمى .

وفي مكان آخر ينتقد السيد حنا عبود الاحكام المتشددة في « الادب في الميدان » . ولكن كيف يتفق الالتزام بقضية الشعب والحرية والتقدم مع التهادن والتسيب والضياع ؟!!

انني عندما ارفض ان ينغمس الاديب في اهوائه او ان يجري وراء تخيلاته، فانني لا اقصد الاهواء الفردية البناءة التي تخدم قضية الانسان عامة ، ولا التخيلات الابداعية التي هي من مصادر الفن . بل قصدت الاهواء الفردية الخالصة المتولدة عن الانانية والتخيلات الوهميـة التي لا طائل وراءها .. ان تفسير السيد حنا عبود لما قصدته بكلامي كان تفسيرا خاطئا دون شك .

اما دفاع السيد حنا عبود عن ميخائيل نعيمة « الصوفي الحلولي » فأمر عجيب . بالطبع انا لم اقصد رفض كل ما كتبه نعيمة ، بل رفض ما نأى فيه عن الواقع والحياة والناس وراح فيه جاريا وراء تخيلاتـه ورؤاه الخادعة الكاذبـة .

ان نعيمة ينعى مدينة الغرب . والحقيقة انه لا يصح ان ندين الحضارة الغربية ذاتها . ان ذلك يعني ايثار البدائية ، فالحضارة الغربية نصر للانسان والعقل ، ولكن النظام الاقتصادي ــ الاجتماعي القائم في الغرب يجعل من هذه المدينة شرا وحملا ثقيلا على الانسان .. ان السيارة والطائرة والطاقة جملة ليست شرا بذاتها الا اذا استخدمها الانسان للاضرار بأخيه الانسان .

هذه ملاحظات لابد منها ، معالعلم بأن السيد عبود قد اجاد في عرض الافكار الرئيسـية التي يشتمل عليها كتاب « الادب في الميدان » اجادة ظاهرة .

ع. اصطيف : اذا انتهينا من ملاحظاتك على الفصل الذي خصك به ، فاننا يمكن ان ننتقل الى ما كتبه عن « رابطة الكتاب السوريين » و « رابطة الكتاب العرب » .
لقد كنت عضوا مؤسسا في كلتا الرابطتين ، وانا اريد ان اسمع رايك الداخلي «Insider» بما كتبه السيد حنا عبود عن الرابطتين . وكل ما ارجوه الا يكون ذلك مثيرا لشجون قديمة عفاها الزمن .

شحادة الخوري : ربما كانت وقفتي هنا اطول ، لان الامر يتعلق بزملاء آخرين شاركوني المسيرة نفسها ، ولذلك اسمح لي ان ارافقه في حديثه

عن الرابطتين ، حتى اذا وجدت نقصا اكملته او ثغرة سددتها ، او حاجة لتعليق اوردته ، او رأيا يستدعي التصحيح والتقويم عمدت الى تصحيحه وتقويمه ، مستندا في ذلك الى ذكرياتي عن تلك المرحلة الهامة التي عشتها مع رفاق جعلوا من اقلامهم عدة كفاح وسلاح معركة ، وحاولوا ان يكونوا روادا يعبرون عن آلام الشعب وآماله ، وعن ـ رغباته ومطامحه ولاسيما الطبقة العاملة منه ، هذه الطبقة التي كانت آنذاك تعاني ما تعاني من فقر وجهل وظلم واهمال من الطبقة الاقطاعية التي كانت تملك الارض والمال والسلطة ، ومن البورجوازية الناشئة المتحالفة معها .

يرجع السيد حنا عبود ـ في بداية فصله ـ نشوء الادب والنقد الواقعي عقب الحرب العالمية الثانية الى النهوض السياسي آنذاك والى الحركة الوطنية وتحقيق الاستقلال والى تأثير الادب الواقعي العالمي .

لقد جاء في بيان الرابطة الذي اصدرته اللجنة التحضيرية في ١٩٥١/١١/١٥ ما يلي :

« نحن كتاب تقدميون بكل ما في هذه الكلمة من خصب » .. « اننا نؤمن بأمتنا ونؤمن بأننا نستطيع خدمتها واننا لن نكون كتابا اذا لم نعش حياة امتنا . ان هدفنا هو أن نعمل للشعب لاننا منه ولان الفن الصحيح هو الفن الذي ينبع من حياة المجموعة » .

لقد اردنا ان نرسم هدفا لنا نسعى اليه ابدا ، فما وجدنا انبل ولا اغنى من هاتين الكلمتين : الحرية والسلام ، اذ تلخصان قصة الانسانية المجهدة التي تعمل لعالم افضل .

هذه هي الدوافع التي يؤكدها اصحابها دون غمغمة او مواربة . ان للدوافع الداخلية والخارجية تأثيرا لا ينكر ، ولكن الدافع الحاسم هو ايمان افراد الرابطة بأن لهم قضية يجب ان يكتبوا ويجندوا اقلامهم ويجمعوا كلمتهم من اجلها : قضية امة ، شعب ، تقدم ، حرية وسلام .

كذلك عندما يعدد الكاتب اسماء اعضاء الرابطة يغفل اسم الاستـــاذ مواهب كيالي . لقد كان مواهب من الاعضاء المؤسسين وهو كاتب فـذ وقصاص بارع واديب قدير ، تولى امانة الرابطة في المرحلـة الاولـى

المسيرة ، فهل يصح اغفال اسمه عندما نؤرخ للرابطة ؟! في هذه الامور لايصح نسيان او تناس .

وهو يقول في معرض حديثه عن الرابطة انها ظلت « تلقى الاهمال ان لم نقل الرفض الى ان استطاعت ان تقدم بعض الاثار الادبية ... ورغم ذلك كانت التقولات والشائعات تنتشر حول الرابطة » ... هكذا .

ان الرابطة حين تأسست لم تكن تنتظر الترحيب الحار من السلطة الاقطاعية ـ الراسمالية التي كانت تمسك بزمام الحكم ، ولا كانت تتشوق الى مفكري الرجعية والجمود الذين كانوا ينعمون بالسيطرة على مواقع القوة ويهيمنون على منابر الفكر والصحافة ، بل كانت تعرف انها صوت جديد ، وانها ستواجه العداء والرفض ، وان عليها ان تشق الدرب بالجهد .

ولذلك اعتقد ان عبارة « كانت تلقى الاهمال » ليست دقيقة البتة ولاسيما ماتلاها من قول .. الى ان استطاعت ان تقدم بعض الاثار الادبية .

اقول ان اعضاء الرابطة لم يجتمعوا ليصبحوا كتابا ، بل هم كتاب اجتمعوا حول هدف ... انني عند تأسيس الرابطة كان لي كتابان : « حول المرأة » نشرته عام ١٩٤٧ ، و « الادب في الميدان » عام ١٩٥٠ . وكان ليان ديراني قصاصا ومترجما معروفا ، وكان مواهب كيالي واخوه حسيب كاتبين بارعين ، وكذلك قل عن الاخرين : عبد المعين الملوحي وشوقي بغدادي ونصوح فاخوري وسعيد حورانية وحنا مينه وصلاح دهني وبقية الاعضاء ....

ويقول السيد حنا عبود : « ان الرابطة ظلت تخوض المعارك الفكرية والادبية متشددة في احكامها لتقف في وجه خصومها . وقد صمدت على الرغم من اقليميتها » .

انني احار بالفعل في تعليل ايراده لكلمة « متشددة » فهل كان يتوقع ان يتنازل اعضاء الرابطة عن آرائهم ومعتقداتهم اذا لقوا خصما او

واجهوا معارضا . وهل التمسك بالراي والموقف يحتمل التقلب او التهاون او المداهنة ؟

اما الاقليمية فلم تكن صفة للرابطة في اية مرحلة من مراحل عملها . لقد تأسست في سورية العربية . ولم يكن باستطاعتها ان تتأسس على نطاق عربي في وقت كانت تعقد فيه اجتماعاتها في اقبية دمشق ويأتي اعضاؤها الى الاجتماع كل من طريق او شارع او منفذ يتفق عليه كيلا يلفت حضورهم معا او سيرهم في طريق واحد نظر رجال الامن . فاذا اتخذت اسم « السوريين » فليس هذا اقليمية او تنكرا للعروبة ، بل تسمية لواقع . والدليل على ذلك انه عندما سنحت لها الفرصة لتنطلق الى الوطن العربي لم تتردد لحظة ، وعقدت مؤتمرها الاول وسمت نفسها بـ « رابطة الكتاب العرب » .

اما الملاحظة الاخيرة لي فهي على تقويم السيد حنا عبود لموقف الرابطة من القيم الفنية ، ومع اشارته الى مقررات مؤتمر الكتاب العرب .

يقول السيد عبود : « وقد ادى هذا التشدد الى اهمال العنصر الجمالي والقيم الفنية اهمالا ملحوظا ، وان لم يكن اهمالا كاملا ، والى التركيز على الناحيتين الاجتماعية والسياسية ، والالحاح على القوانين الموضوعية ، كما في مقررات رابطة الكتاب العرب التي جاءت تكثيفا لاحكام كتاب « الادب في الميدان » .

ان الكاتب يحاول ان يقيم تعارضا بين الالتزام والفن . فالادب الملتزم الهادف ، الذي يبتغي خدمة « قضية » لابد ان يقصر في « جماليته » . وهذا ليس صحيحا الا اذا كانت « الجمالية » تتعارض مع مضمون ادبي حقيقي . ان المضمون والشكل في نظر الواقعية ، وفي نظر اعضاء الرابطة ، عنصران متكاملان ، لا ينفصل احدهما عن الاخر . اذا وجد مضمون بلا جمالية فلا ادب ، واذا وجدت جمالية بلا مضمون كان الادب زخارف جوفاء خادعة . ان الكاتب ينطلق من فرضية خاطئة .

اما ان تكون مقررات الرابطة في مؤتمرها الكبير الذي عقد عام ١٩٥٤ ، تكثيفا لاحكام كتاب « الادب في الميدان » وانها تتسم بصفة « القوانين

الموضوعية » فلا ادري إذا كان قد اراد بذلك مدحاً لها أم ذماً ولكني اعتقد انه قصد التشدد في الاحكام ، والموضوعية مقابل الذاتية

وعلى اي حال ، لقد كانت مقررات المرابطة أوسع شمولا واغنى محتوى من ان تكون تكثيفاً لاحكام كتاب « الادب في الميدان » وان كان يسعدني بالطبع ان كان لهذا الكتاب تأثير ما — قليلا كان ام كثيراً . على مقررات الرابطة المتخذة في مؤتمرها .

نماذج من كتب السيرة

د . منى الياس

لم يكن ابن اسحاق — ومن بعده ابن هشام الذي هذب سيرته — يقصد وهو يدون السيرة الى ان ينشىء عملا فنيا على نحو مايعرف من الاعمال الفنية ، ولاكان يقصد الى ان ينشىء في هذا الموضوع بحثا تاريخيا على نحو مايعرف في البحوث التاريخية ، انما كان عطه عمل الراوية الاخباري الذي يدون الاخبار كما وقعت اليه معزوة الى مصادرها ورواتها الاوائل الذين وقعت إليه من قبلهم . وكل مافي عمله من مظاهر التنسيق في التأليف ان ساق ماوقع اليه من احداث السيرة ، وما يتصل به من المبشرات على نسق تاريخي الاول فالاول. ولم يعن ابن اسحاق — ومن بعده ابن هشام — بنقد هذه الاخبار لتمييز مايصح منها مما لايصح لا على طرائق المؤرخين المحدثين ، ولاعلى طرائق المتقدمين من أصحاب الرواية والحديث . وكانما كان همه ان يضع بين يدي المحققين مادة عملهم

الا أن الاخبار التي اشتملت عليها هذه السيرة — وان لم يكن مؤلفها قصد الى أن يصوغها في عمل فني متكامل — لاتخلو من ملامح فنية كانت من آثار الاحساس الفني والملكة البيانية لرواتها الاوائل الذين قصوا هذه الاخبار ، فكانت بهذا الاعتبار — وان لم تكن بذاتها عملا فنيا — تقدم بذورا صالحة لاعمال فنية كبيرة . وهذا مايبدو لنا بوضوح اذا ماضاهينا سيرة ابن هشام التي هي تهذيب سيرة ابن اسحاق بكتب اخرى من كتب السير

مما الف في عهد متأخر ك « إمتاع الاسماع » للمقريزي ، و « زاد المعاد » لابن قيم الجوزية ، وأمثالهما من كتب السير وما يلحق بها فانها الى العمل العلمي اقرب منها الى العمل الفني ، بل لانرى فيها ماترى في سياقة الاخبار لدى ابن اسحاق من ملامح فنية .

وقد تنبه لهذه الملامح في سياقة الاخبار لدى ابن اسحاق واضرابه اديبان من ادباء العصر ، فصاغ كل منهما عملا هو عمل فني خالص :

اولهما : الدكتور طه حسين في كتابه « هامش السيرة » .

والآخر : توفيق الحكيم في كتابه « محمد » .

اما الدكتور طه حسين فلم يكن قاصدا الى ان يكتب سيرة على اصول « فن السيرة » ، بل لم يتناول صميم احداث سيرة الرسول نفسه . وانما كانت الفكرة التي استبدت باحساسه هي ما تتضافر الاخبار على توكيده من ان جملة الاحداث التي تقدمت ميلاد الرسول كانت تعكس حالة القلق الروحي المهيمن على الجزيرة العربية اذ ذاك وامتداداتها في الشام والعراق ومصر ، كما تعكس اللهفة المبهمة التي كانت تساور الناس اذ ذاك في التطلع الى حدث كبير يتم على يدي رجل تشير الدلائل الى انه سيكون من قريش .

الا ان الدكتور طه حسين لم يتناول هذه الفكرة بعقلية المؤرخ الناقد او العالم المحقق ، وانما تناولها باحساسه الفني ، فاخذ المادة الاخبارية من الكتب المتصلة بهذه الفكرة من كتب السيرة ، وعرضها عرضا أقرب الى المشاهد التصويرية منه الى القصة الفنية على نحو تبرز معه تلك الفكرة ، وتتسرب الى مشاعر القارىء ، لتستكن من نفسه في قرار مكين .

وهذا مايتجلى بوضوح عندما نقابل كتاب طه حسين بكتاب العقاد الذي سماه « طلائع النور » ، فان العقاد قد تناول هذه الفكرة على نحو تقريري او اقرب ما يكون الى التقرير والاستدلال على ما يقرره تحليل الوقائع ، وأما طه حسين فكان عمله فنيا خالصا لم يتناول هذه الفكرة تناولا تقريريا مباشرا ، وانما عرض الاحداث عرضا تصويريا يومىء الى هذه الحقيقة ويصلها بشعور الفرد .

واما توفيق الحكيم فقد قرا احداث السيرة ايضا بعقلية الفنان — كما فعل طه حسين من قبله — لا بعقلية المؤرخ ، الا ان العمل الفني الذي صاغه من احداث السيرة جاء مخالفا لعمل طه حسين في الطبيعة والطريقة. لم يقتصر توفيق الحكيم على الاحداث المؤذنة بظهور الرسول ، بل امتد عمله الى احداث السيرة قاطبة . وكان الجانب الذي استهواه في رواية هذه الاحداث هو ما تشتمل عليه من ضروب الحوار وما فيه من ملامح فنية ، فاتخذ هذا مادة عمله فجاء مخالفا لعمل طه حسين في طبيعته ووسيلته . فكان ان عرض أحداث السيرة في مشاهد حوارية — وهذا هو الفن الذي يربي الحكيم في اتقانه على سائر ادباء العربية المعاصرين — ولم يتصرف في عبارة السير الا في مواضع يسيرة وبمقدار ما تستدعي ضرورة العرض الفني . فكان عمله — بهذا الاعتبار — كما يقول الرافعي : (أشبه شيء بعمل « كريستوف كولمب » في الكشف عن أمريكا وإظهارها من الدنيا للدنيا ، لم يخلق وجودها ولكنه اوجدها في التاريخ البشري ، ذهب اليها فقيل جاء بها الى العالم ، وكانت معجزته انه رآها بالعين التي في عقله ، ثم وضع بينه وبينها الصبر والمثابرة والحذق والعلم حتى انتهى اليها حقيقة ماثلة) .

واما عمل هيكل فهو الى العمل العلمي أقرب منه الى العمل الفني . فقد الف كتابه « حياة محمد » على منهج المؤرخين الذي يستهدف نقد الاخبار وتحقيقها ودفع ما لا يثبت على محك النقد والتحقيق منها ، وتحليل ما ثبت عنده أنه الصحيح من تلك الاخبار وتفسير هذه الاحداث على المنهج الذي اختاره والكشف عن عللها الظاهرة والخفية ، وربط المسببات بأسبابها والغايات التي افضت اليها .

ويظهر ان هيكل اتخذ من كتاب المستشرق الفرنسي « إميل درمنغم » قاعدة عمله ، فانه قبل ان يظهر كتابه كان قد بدأ بترجمة كتاب درمنغم ونشره تفاريق في مجلته « السياسية الاسبوعية » ثم جعل يردف الترجمة بتعليقات من لدنه ، وانتهى الى ان صاغ الشطر الاخير من السيرة في فصول من انشائه ثم عاد على الفصول التي كان ترجمها فأعاد صياغتها بأسلوبه وعلى منهجه وأخرج هذا الكتاب . فقد كان ظهور

كتاب هيكل في فترة كان فيها الصراع قائما ما بين عقليتين : عقلية اصحاب الثقافة الغربية المأخوذة بنتائج المناهج العلمية في العلوم الطبيعية والتي كانت تجنح الى تفسير كل شيء على هدي معطيات العلوم الحديثة، والعقلية السلفية المتدينة التي تجنح الى الغيبية ، وربما نحت فيها منحى خرافيا ، وكان هيكل ـ في الجملة ـ من الفريق الاول ، ومن ثم حاول ـ كما حاول اخرون ـ من قبله تفسير بعض احداث السيرة او الاحداث المتصلة بها على نحو ما كخبر الفيل تفسيرا يقبله العقل العلمي كما كان يتصور هو العقل العلمي . وهذا المنهج قد يكون سديدا في بعض جوانبه ، الا ان الغلو فيه يؤدي الى خلل لايقل عن الخلل الذي يتأتى من قبل الاستسلام للخرافات .

فان بعض الاحداث التي قد يكون فيها خروج عن المألوف من السنن الطبيعة قد تشوبها عناصر اسطورية ، الا ان ذلك لايكفي لدفع اصل الخبر ، بل لم يكن لتعلق به هذه العناصر الاسطورية التي توشح الاصل الصحيح للخبر لو لم يكن في اصل الخبر نفسه من الخروج عن المألوف مايطلق الخيال الشعبي لينسج هذه العناصر . ولنمثل لذلك بقصة الفيل نفسها فان كثيرا ممن تناولوا السيرة لم يجترئوا على دفعها وتكذيبها وجعلها في عداد الاساطير بل حاولوا ان يفسروها تفسيرا مقبولا فيما يبدو لهم ، ومن هؤلاء هيكل ومن قبله محمد عبده ، فقد مال الى تفسيره بأن ماالقته الطير على جند الحبشة كان يحمل جراثيم الطاعون أو الجذام وأيا كان الصحيح في ذلك فلاشك ان مجيء الطير الذي لاينكرونه على هذا النحو المفاجيء انما هو أمر يتصل من الغيب بسبب وثيق . وقد يكون في تفاصيل خبر الفيل مالايصح كقصة حبيب بن نفيل الخثعمي وهمسه في اذن الفيل .. وما الى ذلك ، الا ان اصل الخبر لايدفع ، ويكفي دليلا على صحة اصله وروده في القرآن . فكثير من الذين عاصروا الرسول وقاوموه كان ممن ادرك هذه الواقعة التي حكيت في القرآن باسلوب الاستفهام التقريري ، ومع ذلك لم يدفعوها او ينكروها ، اما المتمسكون باسلوب البحث العلمي الذين لايقبلون الامور الا مقرونة بأسبابها التي تسلم بها نتائج العلوم الطبيعية فانهم يتجاوزون الحدود التي يوجب العقل العلمي نفسه الوقوف عندها في مثل هذه الابحاث ، فان معطيات العلوم

الحديثة اذا كانت لاتكفي لتفسير هذه الاحداث التي ربما باينت المألوف المعتاد فانها لاتقوى ايضا على اثبات انها لم تكن ، وما من انسان يستطيع الادعاء ان معطيات هذه العلوم قد احاطت بكل مافي الكون من أسرار .

ولكن بعد هذا كله كان كتاب هيكل والمنهج الذي اتبعه من مقتضيات طبيعة الاتجاهات الفكرية التي كانت سائدة اذ ذاك . واذا كان لم يتهيأ لمنهجه ان يستحوذ على غاية السداد والاحكام ، فانه كان خطوة في الطريق الى ذلك . واذا كان هيكل واضرابه ممن حاولوا ان يتناولوا السيرة علـى ماكانوا يرونه من اسلوب البحث العلمي لم يبرؤوا من هذه الزلة فان من رجال هذه الحقبة من تنبه اليها وكانت طريقته في تناولها اقرب الـى الســداد ، ومن هذه الفئة كان المقاد .

كتاب العقاد كان دراسة لشخصية الرسول لا لاحداث السيرة ، وماكان يعنيه من تلك الاحداث الا ما تدل عليه في تصوير شخصية الرسول وتحديد بيمتها ومفتاحها ، وماكان ينظر الى الاخبار الا بهذه العين ، ومن ثـم كان ربما عرج على الخبر الصغير واغضى عن الحدث الكبير الذي كان له دوي اذا كان الاول اظهر دلالة واعون على استجلاء معدن الشخصية من الاخر . وعلى هذا النحو ذاته تناول ايضا سائر شخصيات الاسلام ممن عقد لكل منهم كتابا مستقلا .

اما كتاب (« محمد » الرسالة والرسول) لنظمي لوقا ، فانه يختلف عن مجموعة الكتب السابقة من حيث الموضوع والطريقة والهدف ، فان تلك الكتب على اختلاف اهدافها وتباين طرائقها يجمعها امر واحد ، وهو أن المحور الذي تدور عليه انما هو شخصية الرسول نفسه على نحو ما . واما كتاب نظمي لوقا فالموضوع الذي يتناوله يختلف عن موضوع الكتب السابقة ، وذلك انه يتناول الدين الذي جاء به الرسول لا شخصيـة الرسول نفسها وان كان قد يعرض احيانا لاشياء تتصل بالرسول ، ولكن لا على انها هي الغرض من انشاء الكتاب ، وانما في معرض الاستدلال لبعض ما اتجه له في هذا الكتاب من اراء .

وهو يستهل الكتاب بفصل يشبه من بعض الوجوه ان يكون فصلا مـن

سيرة ذاتية لايعدم القارىء ان يجد فيه مشابه مـن كتاب الدكتور طـه حسين « الايام » ، وهو يعرض في هذا الفصل وفي تاليه تجربة اتفقت له في صباه عندما درس العربية والقرآن على شيخ كان يؤم ويدرس في احد المساجد ، وكان هذا الشيخ في سيرته الشخصية وطريقة تفكيره في مختلف الامور التي تعرض للانسـان في حياته نموذجا عمليـا لمبـادى الاسـلام وتوجيهاته الخلقية والفكرية فكان له الاثر الاكبر في تكوين المؤلف النفسي والفكري، وكان ذلك فاتحة صلته بالاسلام . وعلى يدي هذا الشيخ تكونت لدى الصبي الناشيء الذي كان فيما بعد مؤلف هذا الكتاب ، المبادىء الاولى التي من خلالها يتفكر في امور الكون والحياة والانسـان ، والتـي وجد في الاسلام الصورة الكاملة لها ثم تناول في الفصول التالية مذهب الاسلام في العقائد ، وفي الانسـان ، وفي اصول التشريع الاجماعي ، فعقد فصلا لـ « الله » وآخر للانسان ، وثالثا للنبوة ثم فصلا بعنوان « حواء » تناول فيه نظرة الاسلام للمرأة تلاه فصل عقده للزواج واخـر بعنوان (لا قيصر) يشير فيه الى نظرة الاسلام الى الحياة على انهـا وحـدة متكاملة ، وان التشريع الالهي يتناول امور الانسان في حياته الدنيا علـى أساس هذه النظرة التي لاتفصل مابين الحياة الروحية ومابين الحياة المادية ؛ وانما ترى في الحياة الدنيا الجسر المفضي الى الحياة الازليـة الخالدة في الاخرة . وعلى هذا النحو يتناول في فصول اخرى قضايـا اخرى من قضايا التشريع والاخلاق في الاسلام .

والمنطلق الذي ينطلق منه المؤلف هو وحدة الاديان السماوية وان كلا من الاديان السابقة على الاسلام انما جاءت في أوضاعها التشريعية ومبادئها الخلقية ملائمة لطبيعة المرحلة التي بلغتها الانسانية اذ ذاك من النضج حتى اذا كان العصر الذي ظهر فيه الاسلام كانت الانسانية قد بلغت أقصى مراحل التطور في النضج العقلي ، فجاءت رسالة الاسلام مشتملة على كل مقتضيات هذه المرحلة متجاوزة الامور الخاصة بالمراحل التاريخية السابقة والتي ظهرت في الاديان التي تنزلت في تلك المراحل ، فكان بذلك خاتمة الرسالات . وهو في تناوله الموضوعات التي تناولها على هدي هذه النظرية لايسلك مسلك الباحث العلمي البحت الذي يعتمد على جمـع الوثائق ونقدها وتحليلها واستخلاص النتائج منها ولا مسلك الفنان الذي يريد انشاء أثر فني من المادة التاريخية التي بين يديه بغض النظر عـن

صحة هذه المادة او عدم صحتها . وانما كان النهج الذي نهجه يكاد يكون وسطا بين منهج العالم المفكر والاديب المنفعل . وجملة مااشتمل عليه الكتاب اشبه بالخواطر التأملية منها بالبحث العلمي المنظم ، كما أنها لم تخلص للفن وحده . الا ان هذه الخواطر ينتظمها خطان : فكري وشعوري واحد لاتخلو بعض خواطره من عمق ونفاذ ، وهو في الخواطر يلح بحق على طبيعة المنازع والحاجات النفسية للانسان في مجال العقيدة والخلق والتشريع .

ومما يقرب مابين هذا الكتاب والاعمال الفنية ان مؤلفه عني بأن يسوق ما سنح له من خواطر واراء في الموضوعات التي تناولها الكتاب على نحو متكامل ، ويسلم فيه كل فصل الى الفصل التالي حتى اذا اتى القارىء على الكتاب كانت لديه فكرة متكاملة عن هذه الموضوعات التي تناولها المؤلف . هذا الى جانب عبارته التي وان خلت من مظاهر الصناعة الفنية المتكلفة ، فان القارىء لايعدم ان يحس في عفويتها وانسيابها أنها صادرة عن طبع ادبي أصيل ترفده ثقافة لغوية واعية .

د. ملي الياس ـ دمشق

الفن الحديث منذ عام ١٩٤٥ وحتى اليوم

ادوارد لوسي سميث
ترجمة طارق الشريف

في عام (١٩٤٥) ، انتهت الحرب العالمية الثانية ، ويمثل هذا التاريخ حدا فاصلا بين مرحلتين هامتين عند مؤرخي الفن ، وفي حالتنا هذه يمثل هذا العام أكثر من مجرد حد فاصل بين مرحلتين ، انه يتوافق مع كارثة مر بها الفن الاوربي المعاصر ، سواء أفي النحت أو التصوير الزيتي ، اذ دخلت الفنون التشكيلية في مرحلة جديدة ، لم يكن ممكنا توقعها عام (١٩٣٩) ، وان هذا التحول يرجع جزئيا الى الحرب نفسها ، لان احداثا كثيرة قد وقعت ولا يمكن عزل الفن عن التاثر بها .

ان اوربا قد انهكت وغزيت نتيجة للاحتلال النازي لبعض بلدانها ، ولقد عانى الفنانون الحديثون مصاعب جمة حتى يحافظوا على بقائهم ، وهاجر كثيرون من فناني (مدرسة باريز) ، بينما أصبحت الولايات المتحدة الامريكية احدى أهم قوتين رئيسيتين في العالم ـ أما القوة الاخرى فهي الاتحاد السوفياتي ، التي خضعت للستالينية وللواقعية

(*) الدراسة هي بعنوان (Movements in Art Since 1945) وآثرت تبديل العنوان على هذا النحو ، أما الكاتب فهو ناقد انجليزي شهير ولد عام ١٩٢٣ ، وكان يحرر في « النيو ستيتمان » ، و « المستمع » و « ستوديو » وغيرها من المجلات ، وله زاوية خاصة في « التايمز » ، وله برنامج في الاذاعة ، وسبق له أن نشر عدة كتب منها « التفكير حول الفن » .

الاشتراكية ـ بل كانت الولايات المتحدة بعد الحرب الدولة الاغنى والاقوى من الاخرى ، ومنذ بداية الثلاثينات بدأت الحياة الفنية الامريكية تتغذى بالوافدين من أوربا ، وبشكل خاص بالمهاجرين الى مدينة (نيويورك) ، وبالهاربين من الحكم النازي ، وهؤلاء القادمون الجدد استطاعوا التعايش بسهولة مع المجتمع الامريكي أكثر من تعايشهم مع أي مجتمع آخر ، وذلك لان سكان الولايات المتحدة هم أيضا من المهاجرين من البلدان الاوربية .

الفن الحديث ... لا يمثل شيئا جديدا

ولكننا لا نستطيع القول ان الفن الحديث الذي أتى بعد الحرب العالمية يمثل شيئا جديدا لم يسبق اليه ، وذلك لان جذوره الفنية قد تقمصت في تربة (الحداثة) الفنية ، والتي بدأت مع بداية هذا القرن .

وفي الحقيقة ان الفن الذي نراه ، والذي ابتكره الفنانون المعاصرون يمثل « الفن الحديث المتأخر » كما يمثل الفنان « جيوفاني باتيستا تيبولو » عصر « الباروك المتأخر » .
واذا قبل الانسان بما قيل ، من أن (الحداثة) هي عبارة عن ظاهرة اسلوبية مثل ـ المدرسة التانقية(١) ، أو الباروك(٢) ، أو الكلاسيكية الحديثة ، فان هذا القول يعني أن هذه الظاهرة قد استمرت فترة طويلة من الزمن ، وان المرحلة الثانية من تطورها والتي نعالجها الآن ، قد امتدت فترة ربع قرن وهذه الفترة مثل (التانقية) في الفن أو كمرحلة النهاية في (الباروك) ، تسير بالاتجاهات الفنية الى الامام ، وتطور ما كان قد بدأ ، وتجعله أكثر تماسكا واهمية .. وبعبارة اخرى أكثر دقة ، ان ما تحقق هو عملية تطوير الاساليب الموجودة والسير بها الى حدودها القصوى بدلا من اكتشاف ما هو جديد .
وهذه المبالغة التي توصل اليها الفن ، بالاضافة الى التحجر الذي أصابه ، يقدمان لنا عددا من التناقضات الحادة التي نراها شائعة في منتصف القرن العشرين ، سواء أبالنسبة للفنان أو للفن .

---

(١) Mannerism

(٢) Baroque

ظاهرة الفرديــة

ففي الحالة الاولى نلاحظ ان المرحلة الجديدة قدمت لنا تكريسا لحالة من الفردية او حسن التفرد ، الذي أصبح الموضوع الاساسي لعدد من الاعمال الفنية .

الاغراق في التكنولوجيــا

وفي الحالة الثانية نلاحظ ان الفنان قد أراد أن يرفض الحالة الاولى ، من أجل أن يغرق نفسه في التكنولوجيا حتى يحاكي مناهج العلم أو يقوم بتجارب بدلا من أن يقوم بانتاج لوحــات فنيــة .

لقد ازدهر الفن الحديث في أكثر البلدان رأسمالية ، في عالمنا اليوم ، وهي « الولايات المتحدة » ، ولكن تطور الديمقراطية الغربية قد جعل الفنانين غير سعداء لأنهم يعيشون في وضع المنتج لبضائع استهلاكية من اجل سوق تجارية مترفة ، والتي حولت ندرة العمل الفني الى أسعار عالية تدفع لهذا العمل .

وحين بدأت عملية تحويل هذا الوضع والانتقال به الى مرحلة جديدة ، انتقلت هــذه الوضعية من الانتاج الفني الى شخصية الفنان نفسها ، ولم يستطع الرسامون ولا النحاتون مقاومة الرغبة في تحويل الانسان والعمل الفني الى سلعة تجارية .

وان المقتني لبعض أشكال (الفن الجماهيري ــ البوب)(١) مثل صناديق (بريللو) للفنان (أندي وارهول) ، يقوم باقتناء لوحة تحوي موضوعا معينا ، كما لو كان يحصل على امتياز معين لانتاج بضاعة ، وقد أخذ هذا الامتياز شكلا من اشكال الوجود الظاهر في اللوحة . ان وضع الفنان كأحد المنبوذين في المجتمع المعاصر ، يخلق لنا مصاعب جمة في النســاء محاولتنا فهم دوره في هذا المجتمع ، وان أفضل طريقة منطقية لفهم طبيعة هذا الدور

(١) ان كلمة جماهيري هي ترجمة لكلمة (pop) ، وهي اختصار لكلمة (popluiar) أي شعبي ، ولكننا آثرنا ترجمتها بـ (جماهيري) ، لان فن البوب هو الفن الذي يستقي مواضيعه مما هو شائع في البلدان الرأسمالية المتطورة ، وما أخذ شكلا جماهيريا واسعا ، وذلك حتى لا تختلط بكلمة شعبي أو فولكلوري .

(٢) أندي وارهول : فنان من أهم فناني (الفن الجماهيري) .

ان نحاول اقتباس الموقف الوجودي ، حيث نرى ان الانسان الذي يصنع الفن هو الذي يتحدى بقية المجتمع . وفي الوقت نفسه يقبل بنوع من الرهان مع الوجود .

ذاتيــة ســارتر

ان (جان بول سارتر) في أحد ابحاثه الشهيرة « الوجودية مذهب انساني » الذي طبع عام (١٩٤٦) يبين لنا ان المبدأ الاساسي الذي تقوم عليه الوجودية هو « الوجود السابق على الماهية » او اذا اردت ، ان علينا أن نبدأ مما هو ذاتي ، لان (سارتر) يرى ان الانسان الفرد يسعى الى أن يكون « انسانا الى أبعــد الحدود حتى العبث ، والى ظلام العدم » .

وعلى الرغم من ان (الوجودية) كانت من أكثر الفلسفات شعبية بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة ، فلا نستطيع القول بان الفنانين قد نجحوا في تحقيق أهدافها ، لان ما قامت عليه (الوجودية) هو تقديم شعور عام بان الانسان وحيد في العالم ، وقد ابتعد عن كل اشكال الايمان ، وان المبدع يجب أن يجد خلاصه الفردي في الفن ، ويعيد خلق العالم من جديد . وهناك عدد من الاتجاهات الفنية التي ركزت على مفهوم (الاصالة) ، لان الفنان يريد أن يجد ما يستند عليه ،ولكن ليس فيما قدمه الاسلاف له ، والى هذا الحد الفردي الــذي سعى (سارتر) اليه توصل الفن .

مدارس فنيــة متعددة

ويمكن القول بشكل انتقادي ، بان تاريخ الفن في الربع الاخير من القرن العشرين قــد أصبح عبارة عن سلسلة من المدارس الفنية المتشعبة عن المدارس السابقة والحركات السالفة والتي تتابعت بشكل أكثر سرعة مما هو متوقع .

ان (التعبيرية ـ التجريدية) قد نجحت نتيجة لفن (التجميع[١]) والفن (الجماهيري)

---

(١) Assemblague : نوع من الفن الحديث يعتمد كليا على تجميع مواد مختلفــة وتنظيمها في الفراغ ، وهذه المواد مصنوعة وموجودة في الحياة اليومية وتشكيل ذلــك ضمن (تركيب) وتنظيم علاقات الاشياء مع بعضها ، ولهذا لم يعــد الفن رسم لوحــة أو نحت بل خلاق علاقاتمن تنظيم أشياء ، وايجاد العلاقات الفراغية الهامة .

و (والتصوير الملون) و (الفن البصري)[1] و (الفن الحركي)[2] وفن (المنيمال)[3] .
وأنا أذكر المدارس الشهيرة فقط .

وان التغييرات السريعة والعنيفة التي طبعت الفن المعاصر بطابعها ، استطاعت ان توصلنا الى عدة حقائق اهمها ان هذه المدارس الفنية تمثل (تكثيفا) و (ازدهارا) لافكار كانت موجودة قبل الحرب .

لهذا نلاحظ بان جذور التجريدية التعبيرية موجودة في (السيريالية) وان جذور فن (التجميع) و (الفن الجماهيري) ترجع الى ماقبل السيريالية الى (الدادا) ، امـــا (الفن الحركي) و (البصري) فهما يرجعان الى تجارب (الباوهاوس) ، أما فن (الميتمال) فهو يجمع بين (الدادا) وتاثيرات (الباوهاوس) .

ومع ان الفن قد قفز مما هو فردي تماما الى ما هو غير فردي ، لكن الازمة ظلت قائمـة لان كل (الاشكال التي بعثت) تختلف عن اصلها السابق للحرب في انها قد تطورت وبولغ في الشكل المستعار لها ، وفي الوقت نفسه قلل من اهمية (المضمون) أو تخلى عنه نهائيا . وربما كانت اكثر العبارات دلالة على العلاقة بين (الفن الجماهيري) و (والدادا) ما قاله احد مؤسسي (الدادا) وهو (راؤول هوسمان) وهذا القول مأثور له :

« ان الدادا تهطل مثل حبات المطر من السماء ، ولكن الداداثيين الجدد[4] قد تعلموا تقليد الهطول دون حبات المطر » .

أما الفنان (مارسيل دو شامب)[5] فقد عبر بوضوح اكبر عن ذلك حين قال في رسالة

---

(1) op Art : الفن البصري أو فن خداع البصر اي : (optical) هو الفن الذي يربط الفن بعملية خداع بصرية نتيجة حركة في اللوحة او الناظر .
(2) Keintic : الفن الحركي وهو أكثر تحولا من الفن البصري .
(3) Minimal : وهي اتت من (Mini) التصغير والاكتفاء بالحد الادنى .
(4) الداداثيون الجدد : تطلق عادة على الفنانين الذين يرسمون بأسلوب الفن الجماهيري (البوب) .
(5) مارسيل دو شامب : فنان هام من مؤسسي (الدادا) وهو الذي ابتكر ما يسمى (الاشياء الجاهزة Ready Made) التي تعتبر مصدر وحي لجميع فناني (البوب) المعاصرين .

أرسلها الى (هانس رتشر)(١) : « ان هذه (الدادا الجديدة) أو ما يطلقون عليها اسم (الواقعية الجديدة) أو (الفن الجماهيري) ، هي عبارة عن انتاج سهل مستخلص من (الدادا) ، وهي تعيش على ما أعطته (الدادا) وعندما اكتشفت ـ الاشياء الجاهزة ـ كنت أظن بأنني أبتعد عن المفاهيم الجمالية للفن ، ان (الدادا الجديدة) قد أخذت هذه الاشياء الجاهزة التي قمت بصنعها وأوجدت لها قيمة جمالية . لقد قذفت بعنق الزجاجة والمبولة في وجوههم بتحد ، وهم الآن يعجبون بما قذفت لقيمته الجمالية » .

ويبدو لي أن هذا النقد على حق ، ولكن ، بالاضافة الى هذه النقطة الهامة ، نستطيع القول ان كل ما كانت حركة (الدادا) تتحداه وترفضه من مفاهيم جمالية للاشياء ، ومن النظام الاجتماعي ، قد تحول بعد الحرب الى نظام .

وما كنت قد اطلقت عليه كلمة (تحجر في الحداثة) قد مثل عملية انتقال للفن من مرحلة « الفن الطليعي » الى مرحلة « ما بعد الطليعي » ، وهذا الفن يختلف عن غيره من الفنون الطليعية في انه يتبدل بسرعة ، ويكفيه تقديم شيء بسيط ، والحل الوحيد الذي يقدمه عبارة عن حل طوباوي ، انه يقيم مجتمعا كاملا ، ثم يتراجع نحو ذاته ليتحصن في قوقعة من الفن حول الفن ، او هكذا يريد ان يفكر ، وذلك لان فناني هذا النوع من الفن لايستطيعون مقاومة اغراء الاضواء الخاطفة . ان نقدا هاما حول هذه الآراء قدمها لنا الناقد الفني (كليمنت غرينبرغ) الذي كان يتحدث عن فن (المينمال) وهو فن يريد ان يبعد كل شيء دخيل على التطور الجمالي ، او ربما يريد ان يرفض القسم الاكبر من هذا التطور .

يقول (غرينبرغ) : « في الستينات عمد الفن ، او نوع من الفن الذي حصل على اكثر الاهتمام ـ الى وضع نفسه كمشكلة ، وسعى الى استخلاص ما هو بعيد جدا ، وجوهري ، مما هو غريب تماما ، ومما هو متنافر ، ورغب في صدم المجتمع » .

ان فن (التجميع) و (الفن البصري) و (فن الجـو المحيط) و (الفن الجماهـــيري)

---

(١) هانس ريتشر : فنان شهير انتسب الى حركة (الدادا) واصبح المؤرخ الاساسي لهذه الحركة وله كتاب مشهور عنها .

و (الحركي) و (الجنسي) ، كل هذه الاشكال المستحدثة من الفنـون ، تقع في هذه الاشكال ، وهو صدم المجتمع ، والذي يبدو أن نتيجته الوصول الى شكل يدعى « البناء الاساسي » للفن ، انه يدعى « آ ـ ب ـ ج » أو « فن المينمال » ... ان فناني « المينمال » قد اكتشفوا مؤخرا ان البعيد بالذات ، هو البعيد جدا ، ويمثل نهاية نفسه ، وهذا يعني انه الاكثر بعدا عن الفن تماما ، ولاشيء أقل من ذلك ... كما اكتشفوا انه الفن الاكثر أصالة ، والبعيد جدا في الماضي ـ منذ مئات السنين الماضية ـ يظهر دوما على انه يشترك مع كل ماعرف من فن ، وبكلمات اخرى ان : « الفن البعيد جدا يكون دوما على الحدود بين الفن واللا فن » .

ان فناني (المينمال) لم يكتشفوا شيئا جديدا عندما توصلوا الى هذه النتيجة ، لكنهم حصلوا على تأكيد جديد ترجع جدته الى تقلص المنطقة التي تسمى « اللافن » .

مما يعطينا وجهة نظر مبدئية تقول بان اللافن لم يعد ممكنا في التصوير الزيتي لان الاقمشة غير المرسومة يمكن ان تعرض كلوحات ، ان الحدود بين (الفن) و (اللافن) يجب انتكتشفها في الفن ذي الابعاد الثلاثة ، حيث النحت ، وحيث توجد الاشياء المادية الاخرى وحيث يوجد (اللافن) .

ان الفنانين الحديثين قد توصلوا الان الى النتيجة التي توصل اليها الفنانون التانقيون في القرن السادس عشر ، انهم يريدون معرفة ماذا يفعل الفن ، عندما يكون موضع تساؤل ، وان الجواب يكون دوما ضئيلا جدا .

وان النقطة الوحيدة التي لا اوافق عليها في تحليل (غرينبرغ) هي التي تقول بان فـن (المينمال) هو آخر اسلوب ، لانه سرعان ماتظهر اساليب اخرى وتتميز الجهود التي تسعى الى تجاوز هذه الرغبة .

الفنـان يلعب دورا في المجتمع

واذا تركنا ذلك كله ، نستطيع القول ان التاريخ الانساني لم يعرف فترة تتوازى مـع الفترة المعاصرة من حيث الاهتمام بالفن الحديث كما نرى الان . وسواء ، اشئنا ام أبينا ، ان الفنان مازال يلعب دورا في هذا المجتمع .

وحتى نستطيع توضيح الصيغ التي يتعامل الفنان بها بعد الحرب العالمية الثانية ، علينا ان نذكر بعض تفاصيل تتعلق بالحركات الفنية المعاصرة ، وذلك لان التساؤل عن الطريقة التي تعرض فيها الاعمال وتقتنى ، لاتعني ان المتسائل قد أصبح ساذجا .

ان اكثر الفنانين يعتمدون في نجاحهم على ما أصبح يسمى نظام (الوسطاء ـ النقاد) ، ذلك لان شهرة اي فنان ترجع اساسا الى معرض فردي اقامه في احدى صالات العرض ، وقد ترافق هذا المعرض مع عدة مقالات مادحة في الصحف والمجلات الفنية المختصة ، ومن الضروري وجود بعض الاعلانات التجارية التي تؤكد على المعرض ، وتلعب دورا هاما في نجاحه .

وان من السهولة بمكان الان ان يعلى من شان فنان عن طريق (الوسيط ـ صاحب الصالة) ، ومن الاسهل ان يناقش عمله مع ناقد .

وفي الولايات المتحدة الامريكية يتحول الفنان الى منتج لبضائع استهلاكية تغلف وتباع ويعمل الدعاية لها كغيرها من البضائع .

كما أن الفنانين من أنصار (الفن الجماهيري) قدموا تاييدا حارا للمنتجات الاستهلاكية اليومية الجاهزة .

وحين انضم احد الفنانين الى سلك الرهبنة تاركا الفن ، سعى جامعو اللوحات فورا الى اقتناء اعماله وتنافست المتاحف عليها .

وحتى تنتهي حاجتهم الى الفنان ينتظرون فترة من الزمن ، حتى يبدل أسلوبه ، فيعاودون الظهور .

ولهذا فعملية تبديل الاسلوب الفني ضرورية بين فترة واخرى ، (بيكاسو) مثلا كان يلجا الى تبديل أسلوبه باستمرار ، وفي كل مرة يبدو هذا التبديل على أنه عملية تغيير جذري لطريقته الماضية ، وبداية لما هو جديد ، ولقد ادى ذلك الى تاييد فكرة عامة ، وهي أن الفنان يستطيع تغيير طابعه الشخصي مرارا ، وقد يبالغ الفنان في هذه الفكرة ويذهب بها الى نهايتها .

وان هذا المبدأ الذي ابتكره (بيكاسو) قد وصل الى مرحلة تجارية محضة ، وشجع الفنان المعاصر على تهييج فنه ، حين يحتاج الى التطور .

وفي كثير من الاحيان يعمد الفنان الى تنظيم معرض يضم مجموعة من اللوحات الفنية التي تتوافق مع بعضها ، وبعد فترة اخرى يقدم مجموعة أخرى في عرض جديد .

ومن الواضح ، ان الحديث عن علاقة الفنان بالوسطاء التجاريين والنقاد ورعاة الفن الحاليين ، قد اساء الى الفن الحديث كثيرا ، مع ان أي دراسة للفن الحديث يجب ان تأخذ بعين الاعتبار وصوله الى الجماهير العريضة عن طريق وساطة المعارض الطموحة ، التي تقام في المتاحف ، والتي يرعاها المسؤولون الحكوميون وغيرهم من الشخصيات الرسمية .

لقد وضع الفنانون الهامون تحت الاضواء في كل انحاء العالم بعد الحرب مباشرة ، ويبدو ان ذلك كان نتيجة لتحدي التاريين ، أو ان الثقافة بعد الحرب قد بدأت تنتعش ، وكان الجمهور متلهفا على رؤية المعارض التي أصبحت وسيلة تسلية للناس .

لكن التطور الذي حدث ، جعل الفنانين العظام يرحلون ، وهكذا أصبح الفن المعاصر (جديدا) . انه احدى مواد الصحافة اليومية ، وهناك مئات الكتب التي ساعدت على تثقيف الجمهور ، ومثل هذا كله نوعا من التلهف عند الجمهور على رؤية المعارض ، وبدأ المسؤولون عن المتاحف يقدمون الاشياء الجديدة التي ترضي نزوع الناس ، ولم يعد ممكنا اكتشاف نزعة جديدة فنية دون عرض ينظم لتقديمها .

ان الفن الحديث قد أصبح الان مقبولا ، وهذا القبول وضعنا امام مشكلة يجب علينا حلها الحديثة) ، ان الدولة اصبحت احد رعاة الفن الهامين ، وان المعارض الدولية مثل على ماكان قد قبل واتفق عليه .

والفن الحديث اليوم ، يتطور باتجاه اخر ، ويتمثل هذا في دخوله ضمن رعاية (الدولة الحديثة) ، ان الدولة اصبحت احد رعاة الفن الهامين ، وان المعارض الدولية مثل (البندقية) و (سان باولو) و (معرض الشباب في باريس) أو (كاسل) تتمتع برعاية الدول .

لقد قارن الفن التشكيلي نفسه بالرياضة ليصبح وسيلة منافسة سلمية بين الامم ، وفي الوقت نفسه اصبحت الحداثة في مفهومها الجديد وسيلة من الوسائل التي تقلد الدول غير المتطورة الدول المتطورة بها .

وفي بلدان مثل (اليابان) أو (الهند) بدأت الثقافات التقليدية تتعرض للانهيار ، ومن الطبيعي أن يفكر الفنان في بناء فنه على النمط الاوربي أو الامريكي ، وقد يتم ذلك في أحد البلدان على شكل أفضل مما يتم في البلدان الاخرى . اليابان مثلا دخلت ضمن دائرة الثقافة (الاوربية ـ الامريكية) اذ قدمت مجموعة من الفنانين الذين نافسوا الفنانين الغربيين بعد الحرب العالمية الثانية . ولقد استقى الفنان الياباني (جيرو يوريشيهارا) تجاربه من الحرف اليابانية التقليدية ، لكن اعماله الفنية لاتصدمنا كما فعل اجداده .

ان هؤلاء الفنانين يتمتعون بأهمية على نطاق محلي لا عالمي ، وينطبق هذا على أعمال الفنانين الشباب الذين يرسمون الان باسلوب (الفن البصري) او (الجماهيري) ومنهم الفنان (آراكاوا) الذي يعيش في (نيويورك) .

لقد حدث هذا بشكل أكثر وضوحا ، حين جاء عدد من الفنانين من أمريكا الجنوبية ، وأقاموا معرضا في أوربا . ان ذلك المعرض لم يقدم شيئا جديدا يختلف عن الفن الذي يعرفه الاوربيون والامريكيون ، لان تجاربهم هي عبارة عن (فن حركي) .

ولم يقدم عالم مابعد الحرب ظاهرة شبيهة بما قدمه الفنانون المكسيكيون الشعبيون ، رسوم جدارية ضخمة للفنان (دييجو ريفيرا) ومدرسته الفنية التي اثارت الاهتمام في (الولايات المتحدة) ، ان المدرسة المكسيكية قد استمرت تعمل في المكسيك ، لكن (ريفيرا) لم يعد كما كان !!

منافسة بين باريز ونيويورك

ويمكن القول ان هذه المرحلة قد شهدت صراعا حادا بين (نيويورك) و (باريز) على زعامة الحركة الفنية ، مما اعطى للفن المعاصر شيئا من الحيوية ، ان فناني (الميتمال) الامريكيين يهاجمون (الفن الاوربي) وتعقيداته ، والنقاد الامريكيون يحبون البساطة الامريكية ، أما في (باريز) فنجد أن الفن الامريكي يتعرض للنقد ، والتعجب ليجسوم الامريكيين على الفن الباريزي ، ولقد اجبرت (باريز) في النهاية على مشاركة (نيويورك) على الزعامة الفنية ، لكن مازالت كل واحدة منهما تتحدى الاخرى . لكن ومن الواضح أن كل عاصمة منهما تنشر اتجاها خاصا بها .

ان الفن (اللاتشخيصي) اصبح جديدا على (نيودلهي) عندما بدأت (نيويورك) و (باريز) تضيقان ذرعا به ، والفن الحديث أصبح يلقى التأييد حتى من بعض الحكومات الثورية ،

فالسلطة الثورية في (كوبا) قد دعمته خلال السنوات الخمس عشرة الماضية ، وان أي زائر لمعرض كبير يلاحظ ذلك بوضوح كامل .

وان الشيء الهام في التنافس على الزعامة بين (نيويورك) و (باريس) ، هو ماحدث في الاربعينات حين كانت (التعبيرية ـ التجريدية) منتشرة ، وكان الامريكيون يعتمدون على قوة أوربا الفنية ، ولقد تأثر ذلك بالتطور الاقتصادي الذي مر ، اذ أصبحت الولايات المتحدة هي السوق الرئيسية للفن الاوربي ، وكان جامعو اللوحات الامريكيان أول المقتنين ، فهم أول من اشترى لوحات الانطباعيين ، واشترى مرة الدكتور (والس بانز) كل ما كان يحويه مرسم الفنان (سوتين) ، وكان من الصعوبة بمكان بيع لوحة أمريكية واحدة لتاجر لوحات أمريكي ، ولكن (التجريد) قد بدل هذا الوضع تماما ، اذ اصبحت الولايات المتحدة الامريكية من اكبر الدول اقتصاديا في العالم في نهاية الخمسينات وأصبح تجار اللوحات الامريكيون أكبر المستفيدين من جمع اللوحات المعاصرة ، وهكذا تبدل الشكل الفني تحت تأثير العامل الاقتصادي ، وأثر ذلك في أوربا كلها ، وذلك لقوة المال الامريكي ولمهارة الامريكيين تجاريا ، وللاهمية التي أصبحت تعلق على الرأي الامريكي في الفـــن .

لهذا تأثرت اسواق اوربا بهذه التغييرا ، مثل (ميلانو) و (بروكسل) و (زيوريخ) و (لندن) بشكل اساسي وربما لم يكن هذا التأثير عميقا في (باريز) نفسها .

ان (انكلترا) قدمت لنا حالة خاصة ، ففي فترة مابين الحربين كان الفنانون الطليعيون الانجليز يتجهون الى (باريز) ، بل ان احد النقاد وهو (كليف بل) يقول : « ان الفنان الانجليزي من الدرجة الاولى لايستطيع تجاوز الفنان الفرنسي من الدرجة الثانية » .

ولم تخطر له المقارنة مع الامريكيين ، واليوم أصبح (الفن الانجليزي) يتأثر بالفن الامريكي بوضوح أكبر ، وأكثر من تأثره بالفن الفرنسي ، ويظهر أن القنال الانجليزي قد اصبح أعرض من المحيط الاطلسي .

واذا تأثر الفن الحديث بالعامل القومي ، لكنه قدتأثر أيضا بالعامل الاجتماعي ، وان الفن الجماهيري يعطينا مثلا واضحا على ذلك ، فاللوحات التي انتجت بعد الحرب مباشرة تبدو على انها تمثل شكلا من الهروب من الضغط الاجتماعي ، وتعتبر بمثابة صرخة احتجاج على الآلية واللا انسانية . ان الفن الجماهيري يقدم لنا وجهة نظر تقول بـان

(المحيط) الذي يعيش فيه الفنان يقدم لنا ما يمكن أن نستفيد منه ، لكن هذه الفكرة لم تاخذ بعين الاعتبار . ان الفن الجماهيري يضم شيئين ، أحدهما يتعلق بعملية التعبير، والشيء الآخر يرتبط بما يقدمه الفنان في تعبيره ، وهكذا دخل الفن الى منطقة جديدة لم يكن قد دخلها سابقا ، انها منطقة المحيط الذي يعيش ضمنه والاشياء التي يتعامل معها .

وهكذا نمت علاقة صميمية بين الفن المعاصر وبين « الثقافة الجماهيرية » ، والتي تبدو أكثر عمقا من لوحات « الفن الجماهيري » ، ومن الواضح أن الفن المعاصر قد بدأ يعمق قاعدته الشعبية على نحو أكثر .

لقد بدأ (الفن الحديث) يشكل تجمعات فنية منذ بداية القرن ، اذ اجتمع عدد من الفنانين في مرسم (بيكاسو) عام (١٩٠٨) ، من اجل تكريم الفنان الساذج (روسو) ، وشكلوا تجمعا فنيا ، مثلما فعل (الرومانتيكيون) في بداية تجمعهم حول (هرناني) لفيكتور هوغو .

ومع تطور الحداثة والصيغ المختلفة التي أخذتها ، ثابر الفنانون على التجمع ، وكانت التجمعات تحمل أسماء احيانا ، وان سنوات (١٩١٨ ـ ١٩٣٩) قد شهدت مرحلة تطور قبول الفن الحديث ببطء شديد ، وعند فئة من الناس ، أو على الاقل لدى الجمهور المثقف . ان (السريالية) لم ترتبط برعاة الفن الاغنياء أو المعجبين الاثرياء ، ولكن هذا القبول ظل بعيدا عن الطبقات الفقيرة في السلم الاجتماعي ، وفيما عدا بعض الاستثناءات ارتبط الفن الحديث بالطبقات العليا أو على الاقل باعالي الطبقة الوسطى .

لكن مرحلة مابعد الحرب الثانية ، بدلت هذه الامور اذ انتشر الفن الحديث انتشارا كبيرا، ولاقى تأييدا رسميا ، وأصبح يلقى المزيد من المعجبين ، مما ادى الى تخليصه من طابعه السحري ، لكنه لم يتفاعل مع القاعدة العريضة للجيل الماضي رغم وجود موافقة عليه عند كثيرين ، لكن من الواضح أن هذا الفن أصبح يمثل العصر ، سواء أكان ذلك من حسن الطالع أو من سوئه اذ لن نستطيع اعادة عقارب الساعة الى الوراء .

كما أن الفن الحديث اصبح مقبولا لدى الجيل الشاب ، وليس لدى شباب الطبقة الوسطى وحدها ، لانه أصبح يمثل نوعا من التمرد على التقاليد ، وهكذا أدخل الفن الحديث نفسه في صراع الاجيال ، وان الجيل الشاب المعاصر اصبح يتلقى الثقافة من

كل مكان ، ولقد اوجد الجيل الشاب الجديد لنفسه طريقة في الحياة أصبحت متميزة ، والى هذه الطريقة في الحياة ، والتي انتشرت ، بدا الفنانون الحديثون يقدمون أنفسهم .

وان تأثيرات هذه التطورات كلها اصبحت مدمرة ، ذلك لان (الثقافة الجماهيرية) قدمت افكارا كثيرة ، واصبح من الاسهل علينا تقديم فكرة جديدة بدل تطوير القديمة ، والافكار تأتي من النحاتين والرسامين . وان الصيغ الفنية قد انتشرت في المعامل ، وهي تعطي صورة عن مدى انتشار الفن الحديث ، ولهذا اصبح هذا الفن يتمتع بديناميكية عجيبة ، نتيجة سرعة تحوله الى (اسلوب) وارتبط ذلك بتغيرات (الموضة) ، اذ لاتلبث ان تظهر (موضة) ، جديدة لتختفي اخرى ، وما يمكن ان نصفه على أنه (أسلوب على أسلوب)، كما نستطيع أن نقول ان التصوير الزيتي والنحت يمثلان (فنا على فن) .

وظهرت مع التطور بوادر جديدة ، تؤكد على ان تحالف الطبقات الدنيا من المجتمع قد بدأ يعارض الطبقة الوسطى وهكذا تطور الفن من مراكزه الاصلية دون أن يدرك ذلك .

وان الافكار الجديدة تنتقل اليوم من الفنانين الكبار الى عالم الثقافة الجماهيرية ، وتخلق عالما من (الشذوذ) ، أصبح الان مقبولا على نطاق عام ، وهذه الافكار اصبحت تشمل الاشخاص المتوسطي الاعمار من الطبقة الوسطى ذاتها .

وتقدم (بريطانيا) لنا نموذجا واضحا على ذلك التطور ، اذ شهدت مرحلة مابعد الحرب تطور المعاهد الفنية ، حيث بدأت هذه المعاهد تقدم دراسات فنية حرة وتنافس الجامعات، وتقدم الاساليب الاكثر تحررا في التعليم ، والتي تتطلب دراسة اقل شكلية ، ولكن على درجة عالية من الثقافة ، لانها اخذت تنطلق من مبدأ (بصري) وهي تهدف الى (العالمية) أكثر من (المحلية) ، واذا كان من الصعوبة بمكان تحديد ما اذا كانت هذه المعاهد تقدم لنا فنانين أفضل ، لكن من الواضح ان الاتجاه الى ثقافة جماهيرية لايمكن انكاره .

ومن الامثلة الواضحة على ذلك ، هو أن فرقة (الخنافس) الشهيرة كانت قريبة جدا من (كلية ليفربول الفنية) ، وكل المغنين الجماهيريين كانوا على صلة بمدرسة فنيـــة تشكيلية . وكثيرون منهم كانوا يدرسون الفن التشكيلي ويمارسون العزف ، اذ أصبحت الموسيقى الجماهيرية تمثل جزءا من طريقة حياة (الفن الحديث) ، وحيث يســـير الموسيقيون يتبعهم المعجبون .

ان العلاقة بين تطور (الفن التشكيلي) وبين الموسيقى الشعبية يمكن ان نراها بشكـل

واضح في بعض (المسرحيات الضوئية) ، والتي تقدم الان بشكل او بآخر من قبل عدة فرق . وان هذا المسرح يمكن أن نرجع بدايته الى العشرينات ، والى مرحلة (الباوهاوس) حيث بدأ تصميم المحيط الضوئي والمسارح الضوئية ، ولكنها لم تنفذ . وان تطور (المسرح الضوئي) في العالم الحديث يتوافق وانتشار استخدام المخدرات ، وهذه المشاهد تقدم نفس الحالة من الاحساس التي يحصل عليها المدمن .

ان المسرح الضوئي هو مثل مبالغ فيه يعكس لنا الرغبة في محاولة الفن اعادة تعريف نفسه ــ وهذا شيء يخرج عن دائرة بحثنا ــ ، والفن كما يبدو لي قد حقق تطورا ثابتا في احد الاتجاهات الاساسية على الاقل ، انه قدم لنا محاولة لحصر الاهتمام في (الموضوع المادي) على نحو يضيق شيئا فشيئا . على ان هذا الموضوع هو الشيء الذي يعكس بحركته تغييرات نفسية وحيوية متسلسلة في المشاهد نفسها ، وفي هذه النقطة تلتقي النظرية الرومانتيكية عن تداخل الحواس مع عبادة التكنولوجيا ، وتتصافحان .

ان فنا من هذا النوع الذي وصفته سوف ادى تاييد نظام (الوسطاء ــ النقاد) ، لان هذا النظام الذي تطور مع تطور الراسمالية في نهاية القرن التاسع عشر ينطلق من حقيقة هي أن العمل الفني هو سلعة مادية ، فيزيائية ، يجب بيعه للعميل ، وهذا المشتري سواء أكانَ فردا أو مؤسسة فان هدفه الحصول على العمل الفني موضوع اي ، ودفع المال ثمنا له . وهذا النظام هو نموذج كلاسيكي لاقتصاد السوق الحرة ، الذي يصعب الان ايجاد مثيل له ، لانه اصبح صيغة بدائية جدا ، بالنسبة لما حدث من تغيرات .

لكن هذه التغييرات لم تمس الحقيقة الاساسية وهي تسويق العمل الفني للمشاهدين الذين تحدثت عنهم . ان الشباب اليوم أغنياء اذا حشدناهم معا في حفل واحد ، والقوة الشرائية الكامنة عندهم تصبح أسطورية عن طريق « وكالات الدعاية » ، ومن جيوبهم تسيل الاموال الكثيرة التي يحصل عليها الموسيقيون والمغنون . ولكن الفرد منهم يد‍ دفع ثمن تذكرة الدخول الى معرض أو ثمن اعلان ، ولايستطيع تقديم ثمن معقول للجهد الذي يبذل لعمل متميز نحتي أو زيتي . ومن المشكوك فيه أن يدفع جمهور ... ثمن عمل متميز ، حتى ولو كان يملك المال اللازم ، ولهذا فان مثل هذه الاعمال يجب أن تنظم بالتطابق مع اتجاه زيادة غنى المدمنين التي تسيطر على اقتصاد الجمهور الواسع وحياته الثقافية .

ان الاتجاه الى جعل العمل الفني ديمقراطيا ، اصبح موضوعا رئيسيا في كثير من الاحيان، وعند كتاب كثيرين ، والناقد الفرنسي (بيير ريستاني) يؤكد عليها : « ان الفن يتجه الى التخلي عن النظرية القديمة في العمل الفني المتميز على انه « شيء مترف » يستخدمه الانسان المفرد ، والفنان اليوم يبتكر لغة جديدة للاتصال مع الاخرين . بعيدة عن الشكل الغامض التي يقدمها مغامر ومنتج مفرد . ان الفنان يعد الان الزيادة سيطرته على المجتمع في المستقبل ، حتى يصبح منظم الرفاهية فيه » .

وانا اظن ان الصيغة العامة للتطور ، كما نراها تنبىء عن ان الفن يتجه من « الفردية المطلقة » باتجاه « موضوعية نسبية » ، من العمل الذي يصنع باليد الى الانتــاج الذي يصنع بكميات ، من العداء للتكنولوجيا الى خلق اهتمام قوي بكل امكاناته .

في أجمة

قصة اكوتاجاوا ينوسوكي

ترجمة ميفاء خليل

اكوتا جاوا راينوسوكي (١٨٩٢ ـ ١٩٢٧) . كاتب قصة قصيرة رائع . كتب قصصا وقصائد ومقالات ورواية واحدة . طبعت قصصه القصيرة المائة والخمسون في سبعة اجزاء وتمت ترجمتها الى مختلف اللغات الاوروبية .
يعتبر بو وبودلير وستراندبرغ من كتابه المفضلين ، فكانت النتيجة التحاما غير عادي بين المحتوى الياباني التقليدي وطبيعة ستراندبرغ ، وحب بو للغموض ، وتشاؤم بودلير . قصته هذه (في أجمة) تم ضمها عام ١٩٥٠ الى قصته القصيرة الاخرى (راشومون) ليشكلا مادة فيلم رائع بالاسم نفسه .

شهادة حطاب استنطقه مفوض شرطة :

نعم ، سيدي . بالتأكيد كنت أنا من وجد الجثة . ذهبت في هذا الصباح كالعادة ، لاقطع حصتي اليومية من خشب الارز ، عندما وجدت الجثة في أجمة في الجبال . المكان بالضبط ؟ على مبعدة حوالي ١٥٠ مترا عن طريق ياماشنا . انه أجمة من الارز وسيقان القصب تقع بعيدا عن الطريق .

كان الجسد مطروحا على ظهره مرتديا كيمونو من الحرير الازرق ، وغطاء راس من طراز كايوتو . ضربة سيف واحدة اخترقت الصدر ، حافات القصب الساقط حوله كانت مبقعة بالدم . لا ، لم يكن الدم عندئذ يجري ، كان الجرح قد جف حسبما اعتقد . كذلك كان قد تجمع هناك حشد من الذباب بحيث لم استطع ملاحظة خطواتي الا بصعوبة ، تسالني فيما اذا رأيت سيفا او أي شيء مشابه ؟

لا ، لا شيء سيدي . وجدت حبلا فقط عند نهاية جذع شجرة أرز قريبة من هناك . و . . حسنا . . بالاضافة الى الحبل ، وجدت مشطا . كان هذا كل شيء ، لابد من أنه كان تقريبا قد جعل من الامر معركة قبل أن يقتل ، لان الاعشاب وحافات القصب حول المكان كانت قد وطئت كلها بقسوة .

ــ هل كان هناك حصان بالقرب من المكان ؟

ــ لا ، سيدي . انه لمن الصعب على الانسان الدخول هناك فكيف بحصان ؟!

شهادة كاهن بوذي مسافر استنطقه مفوض شرطة :

الوقت ؟ بالتاكيد ، كان مساء يوم أمس ، سيدي ، كان الرجل السيء الحظ على الطريق بين سيكاما الى ماشينا . كان يسير باتجاه سيكاما مع امرأة تصاحبه على صهوة جواد ، والتي عرفت بانها زوجته ، حجاب يتدلى من راسها ويخفي وجهها عن الرؤية . كل ما رأيت هو لون ملابسها . ثوب بلون الليلك ، كانت تركب فرسا ذات عرف رائع ، طول السيدة . . اوه ، حوالي اربعة اقدام وخمسة انشات لاني كاهن بوذي ، لم انتبه بدقة لتفاصيلها ، حسنا . كان الرجل مسلحا بسيف وقوس وسهام ، وأتذكر انه كان يحمل في جعبته حوالي عشرين سهما منفردا .

لم أتوقع أنه سيلاقي مثل هذا المصير . حقيقة حياة الانسان زائلة مثل ندى الصباح ، ومضة ضوء . كلماتي تكفي للتعبير عن عطفي تجاهه .

شهادة شرطي استنطقه مفوض شرطة :

الرجل الذي القيت القبض عليه ؟ انه قاطع طريق سيء السمعة يدعى تاجومارو . عندما القيت القبض عليه كان قد سقط عن جواده . كان يئن على الجسر عند آواتا كوجي . الوقت ؟ كان في الساعات الاولى من الليلة الماضية . للتسجيل ، اقول انني حاولت

توقيفه في اليوم السابق ، لكنه هرب لسوء الحظ . كان يرتدي كيمونو أزرق غامقا ويحمل سيفا كبيرا . وكما ترى ، فقد حصل على قوس وسهام من مكان ما . تقول ان هذا القوس وهذه السهام تبدو مثل التي كانت لدى الرجل الميت ؟ اذن لا بد من أنتاجومارو هو القاتل . القوس محاط باشرطة جلدية . الجعبة السوداء ، سبعة عشر سهما مع ريش الصقر .. هذه كلها كانت في حوزته حسبما أعتقد .

نعم سيدي ، الحصان هو ، كما تقول ، فرس ذات عرف رائع . وجدت الحصان يسير قرب جانب الطريق أبعد بقليل عن الجسر الحجري وعنانه الطويل كان متدليا . بالتاكيد هناك حكمة إلهية في سقوطه عن الحصان . من بين كل السارقين الموجودين حول كايوتو ، تاجامارو هذا ، أعطى النساء في المدينة حزنا أكبر . في الشتاء الماضي ، قتلت زوجة كانت عائدة الى الجبل من زيارة معبد كوريب ومعها فتاة . كان الشك كبيرا به .
اذا كان هذا المجرم قد اغتال الرجل ، فانك تستطيع أن تذكر ما الذي فعله مع زوجته .
أرجو من سيادتكم الاهتمام بهذه المشكلة .

شهادة امرأة عجوز استنطقها مفوض شرطة :

نعم ، سيدي . تلك الجثة هي للرجل الذي تزوج ابنتي . لم يأت من كايوتو . كان ساموريا في بلدة كوكوفو في مقاطعة واكاسا . اسمه كان كانافوا وليس تاكيهيكو ، وعمره ستة وعشرون . كان ذا أخلاق مهذبة . لذلك انا متأكدة من انه لم يفعل شيئا يثير غضب الآخرين . ابنتي ؟ اسمها ماساجو وعمرها تسعة عشر عاما . انها مرحة ، تحب المازحة ، لكنني متأكدة من أنها لم تعرف أي رجل عدا تاكيهيكو . لها وجه بيضوي صغير . أسمر . ولها خال قرب زاوية عينها اليسرى .

أمس رحل تاكيهيكو مع ابنتي باتجاه واكاسا . يا له من حظ سيء ذلك الذي يؤدي الى حدوث نهايات حزينة لمثل هذه الاشياء ! ما الذي جرى لابنتي ؟ لقد أذعنت باستسلام لضياع صهري ، لكن مصير ابنتي يثير قلقي الى حد المرض . من أجل السماء لا تتركوا حجرا الا وتقلبوه بحثا عن ابنتي . انني أكره ذلك السارق تاجومارو . أو مهما كان اسمه ، ليس صهري فقط ، لكن ابنتي .... (كلماتها الاخيرة امتزجت بالدموع) .

قتلته ، لكنني لم اقتلها . أين ذهبت ؟ لا أستطيع القول . أوه ، انتظروا دقيقة . أي تعذيب لا يستطيع اجباري على الاعتراف بما لا أعرفه . الآن اتخذت الاحداث شكلها الحالي ، لن أخفي عنكم شيئا . بالامس بعد المساء بقليل قابلت الزوجين . في تلك اللحظة هبت نسمة من الريح ورفعت حجابها المسدل ، بحيث استطعت أن أنظر الى وجهها . وحالا غطي وجهها مرة أخرى عن نظري . قد يكون هناك سبب واحد : لقد بدت مثل بودهيتافا . في تلك اللحظة قررت أن احصل عليها حتى ولو توجب علي قتل زوجها . لماذا ؟ بالنسبة الي ليس القتل مسالة عظيمة مثلما قد تفكرون . عندما تغتصب امراة ، يجب قتل زوجها على أية حال . استخدم في القتل سيفي الذي احمله على جانبي . هل أنا الوحيد الذي يقتل الناس ؟ أنت ، انك لا تستخدم سيوفك . انك تقتل الناس بسلطتك ، بنقودك ، أحيانا تقتل الناس بحجة العمل من أجل مصلحتهم . حقيقة انهم لا ينزفون . انهم بافضل صحة ، لكن الامر كله سواء : انك تقتلهم . انه لمن الصعب القول من هو مرتكب الخطيئة الاعظم ، أنا أم أنت . (ابتسامة قاسية) .

لكن سيكون أمرا جيدا اذا استطعت اغتصاب امراة دون قتل زوجها . وهكذا ، قررت اغتصابها وأن أعمل جهدي لكي لا اقتله . لكنه أمر لايمكن حدوثه في طريق ياماشانا . هكذا خططت لاغواء الزوجين في الجبال .

كانت المسالة سهلة جدا . اصبحت رفيق سفرهم واخبرتهم بان هناك في اعلى الجبل مرتفع صغير حفرته ووجدت فيه العديد من المرايا والسيوف . واصلت قولي لهم انني خبات هذه الاشياء في بستان يقع خلف الجبل ، وانني ارغب في بيعها بسعر رخيص لاي شخص يرغب في امتلاكها . ثم ... كما ترى ، أليس الطمع مخيفا . كان قد بدأ يتأثر بكلامي قبل أن يعرف الاشياء . وفي اقل من نصف ساعة كانا يقودان حصانهما معي في اتجاه الجبل .

عندما أصبحنا في مواجهة البستان أخبرتهما بان الكنوز مدفونة فيه . وطلبت منهما المجيء ورؤيتها .. لم يكن لدى الرجل أي اعتراض . كان قد أعماه الطمع . قالت المراة انها تنتظر على ظهر جوادها . كان من الطبيعي بالنسبة اليها ان تقول هذا عند مرأى أجمة

كثيفة . ان اخبرك الحقيقة ؟ خطتي سارت كما أردت . هكذا ذهبت معه الى البستان تاركين اياها وحيدة .

البستان هو من القصب الممتد الى بعض المسافة . على مبعدة خمسين ياردة توجد فتحة من أشجار الارز . كانت بقعة ملائمة لغرضي . وعندما كنت أشق طريقي خلال البستان ، أخبرته كذبة معقولة : ان الكنوز كانت مدفونة تحت أشجار الارز ، عندما قلت له هذا شق طريقه في اتجاه شجرة الارز المرئية خلال البستان . بعد قليل ، أصبحت سيقان القصب أقل كثافة . وجئنا حيث يوجد صف من أشجار الارز . حالما وصلنا هناك ، جذبته من الخلف لانه كان مدربا ، يحمل سيفا جيدا ، وكان قويا جدا ، لكن .. أخذ على حين غرة . لذلك لم تكن هناك اية نجدة له . أوثقته حالا الى جذع شجرة أرز . من أين حصلت على حبل ؟ شكرا للسماء . لانني لص ، كان لدي حبل ما دمت قد أتسلق اي جدار في اية لحظة . بالطبع كان من السهل منعه من الصراخ بتوثيق فمه بأوراق القصب المتساقطة .

عندما تخلصت منه ، ذهبت الى امرأته وطلبت منها المجيء لرؤيته لانه بدا فجاة كانه أصيب بمرض . لا حاجة بي الى القول ان هذه الخطة نجحت ايضا . دخلت المرأة ، حجابها مرفوع ، في عمق البستان حيث قدتها من يدها . في اللحظة التي رأت فيها زوجها سحبت خنجرا صغيرا . لم أشاهد امرأة بمثل هذا المزاج العنيف . لو لم أكن حذرا ، لتلقيت طعنة في جانبي . تفاديتها ، لكنها بقيت تحاول طعني . كان من المحتمل أن تجرحني أو تقتلني ، لكن تاجومورو . خطط لاسقاط خنجرها الصغير دون اسقاط سيفه . أكثر النسوة قوة تصبح مدحورة دون سلاح . على الاقل تمكنت من ارضاء رغبتي فيها دون قتل زوجها . نعم ... دون قتله . لم تكن لدي أي رغبة في قتله . كنت أوشك أن أهرب من البستان تاركا المرأة وهي تبكي ، عندما تعلقت بذراعي . بكلمات متكسرة طلبت اما أن اموت أنا أو زوجها . قالت انه اقسى من الموت ان يكون عارها معروفا لرجلين . همست في اذني انها ترغب في أن تكون زوجة من يبقى حيا . عندئذ امتلكتني رغبة عنيفة في قتله (بالثارة شديدة) . أن أقوله بهذا الشكل ، أبدو بلا شك أكثر قسوة منك . لكن هذا لانك لم تشاهد وجهها ، خاصة عينيها الباكيتين في تلك اللحظة . ما ان نظرت في عينيها حتى رغبت في ان تكون زوجتي حتى ولو عن طريق الاغتصاب ، رغبت في أن أجعلها زوجتي .. هذه الرغبة الوحيدة ملأت ذهني . لانها لم تكن مجرد

رغبة ذهنية كما قد تفكر . في ذلك الوقت لو لم أكن أمتلك مجرد رغبة غير المضاجعة ، لما كنت بالتأكيد أعبأ بتركها أيضا والهرب بعيدا ، ثم لما كان علي أن الطخ سيفي بدمه . لكن في تلك اللحظة التي حدقت الى وجهها في البستان المظلم ، قررت ألا أتركه دون أن أقتله .

لكني لم أرغب في اللجوء الى طريقة غير عادلة في قتله ، فككت وثاقه وقلت له أن يتبارز معي (الحبل الذي وجد عند جذع شجرة الارز كان هو الذي أسقطه في تلك اللحظة) . سحب سيفه السميك بغضب وعنف ، وبسرعة الافكار قفز باتجاهي دون أن ينطق بأية كلمة . لا احتاج أن أخبركم كيف تحول القتال . الضربات الثلاث والعشرون ... رجاء تذكروا هذا . ما زلت متأثرا بهذه الحقيقة : لم يستطع أي شخص تحت الشمس أن يتبادل معي عشرين ضربة سيف . (ابتسامة مرحة) .

عندما سقط ، استدرت باتجاهها خافضا سيفي الملطخ بالدم . ولكنني لدهشتي العظيمة كانت قد ذهبت . تعجبت أين تكون قد ذهبت . بحثت عنها بين أشجار الارز ، أصغيت لكني سمعت أنينا فقط ينبعث من خلف المحتضر . لا بد أنها ركضت عبر البستان طالبة النجدة حالما بدأنا المبارزة . عندما فكرت في ذلك قررت أنها كانت مسألة حياة أو موت بالنسبة الي . هكذا ، نهبت سيفه ، القوس ، السهام ، ركضت خارجا الى طريق الجبل . هناك وجدت حصانها واقفا بهدوء .

سيكون مجرد ضياع للكلمات ان اقول لك التفاصيل الاخيرة ، لكن قبل أن ادخل المدينة كنت لتوي قد تخلصت من السيف ، ذلك هو كل اعترافي . اعرف أن رأسي سيعلق على أي حال في سلاسل . ضعوني اذن تحت اقصى عقاب .

اعترافات المرأة التي جاءت الى معبد شيميزو :

ذلك الرجل ذو الكيمونو الازرق الحريري ، بعد أن أجبرني على الخضوع له ، ضحك بخبث كلما نظر الى زوجي المقيد . كم كان زوجي مرعوبا ! لكن لا أهمية لمدى قوة نضاله ، كان الحبل يقيده بقوة أكبر . رغما عني ركضت باتجاهه ، أو على الاصح حاولت أن أركض باتجاهه ، لكن الرجل طرحني أرضا حالا . في تلك اللحظة ذاتها رأيت ضوءا لا يمكن وصفه في عيني زوجي . شيء فوق الوصف ... جعلتني عيناه أرتجف حتى الآن .

تلك النظرة الآتية من زوجي ، الذي لم يكن يستطيع النطق بكلمة ، قالت لي كل ما في قلبه ، لم يكن الضوء في عينيه غضبا أو حزنا .. ضوء بارد فقط ، نظرة اشمئزاز . كنت متأثرة بنظرة عينيه أكثر من ضربة اللص . صرخت رغما عني وسقطت فاقدة الوعي.

بعد وقت قصير صحوت ، وجدت أن الرجل ذا الحرير الازرق قد ذهب . شاهدت زوجي فقط ما زال موثقا الى جذع شجرة الارز . رفعت نفسي من حافات القصب بصعوبة ونظرت في وجهه . لكن التعبير في عينيه كان بالضبط مثل السابق . تحت الاحتقار البارد في عينيه كان هناك كراهية ، خجل ، حزن ، قلت له : تاكيجرو ، ما دامت الاشياء حدثت بهذا الشكل ، لا استطيع أن أعيش معك . قررت أن أموت .. لكن عليك ان تموت ايضا ، لقد رأيت عاري . لا أستطيع أن أتركك حيا مثلما أنت .

هذا ما استطعت قوله ، استمر هو محدقا الي باحتقار واشمئزاز . بحثت عن سيفه وقلبي يتكسر . لا بد من ان اللص قد أخذه . لا سيفه ، ولا قوسه وسهامه ، وقد كانت موجودة قرب البستان . لكن لحسن الحظ خنجري الصغير كان مطروحا عند قدمي . رفعته فوق الراس ، وقلت : الآن أعطني حياتك . سأتبعك حالا .

عندما سمع هذه الكمات حرك شفتيه بصعوبة ، لم يكن بالامكان سماع صوته ما دام فمه مغطى بالاوراق ، لكني بلمحة واحدة فهمت كلماته . باحتقار كانت نظرته تقول : اقتليني . اما بوعي أو بغير وعي ، غرزت الخنجر في صدره خلال الكيمونو الازرق .

لا بد وأني مرة أخرى قد اغمي علي . في الوقت الذي قررت فيه ان انهض ، كان لتوه يلفظ انفاسه الاخيرة ، شعاع من ضوء الشمس انساب خلال أشجار الارز الكثيفة والقصب ليضيء وجهه الشاحب . فككت الحبل عن جسده الميت وانا غاصة بدموعي وتنهداتي و .. و .. ما الذي حدث لي ما دمت لا املك القوة لاخبارك اياه ، طعنت بلعومي ، رميت نفسي في بركة عند أسفل الجبل ، وحاولت قتل نفسي بطرق عديدة . ما زلت اعيش في عاري وغير قادرة على انهاء حياتي (ابتسامة وحيدة) لا استحق الرحمة. يجب أن يغفر لي حتى من قبل أكثر الآلهة رحمة . كوانون قتلت زوجي ، اغتصبني اللص . ما الذي يمكن أن أفعله ؟ ما الذي يمكن أن ... أن ... (تدريجيا تنهد عميق).

قصة الرجل المقتول كما نقلت من خلال وسيط :

بعد اغتصاب زوجتي ، بدأ اللص يتحدث الى زوجتي محاولا تهدئتها . بالطبع لم استطع التكلم . كان جسدي كله مربوطا الى شجرة الارز ، لكنني في الوقت ذاته رنوت اليها عدة مرات كانني أقول لها : لا تصدقي اللص . حاولت أن أنقل اليها مثل هذا المعنى ، لكن زوجتي كانت جالسة باكتئاب على أوراق القصب . كانت تنظر بقسوة الى حضنها . كان يبدو أنها كانت تصغي الى كلماته . كنت معذبا بالغيرة . في الوقت ذاته استمر اللص في حديثه الذكي ، متنقلا من موضوع الى آخر . تحدث اللص عن غرضه الوقح النهائي : ما دام شرفك قد تلطخ ، لا تستطيعين البقاء مع زوجك بعد الآن . لذلك هل تقبلين أن تكوني زوجتي بدلا عنه ؟ انه حبي لك الذي جعلني عنيفا معك .

عندما كان المجرم يتكلم ، رفعت زوجتي وجهها كانها في حيرة . لم تبد أبدا بمثل ذلك الجمال الذي بدت فيه في تلك اللحظة . ما الذي قالته زوجتي الجميلة جوابا ، بينما كنت جالسا هناك مقيدا ؟

ضعت في الفراغ . لكنني لا أستطيع التفكير في جوابها دون أن احترق غضبا وغيرة . بصدق قالت : اذن خذني بعيدا معك أينما ذهبت .

هذا ليس كل خطيئتها . لو كان ذلك كله ، لما كنت أتعذب . بهذا الشكل في الظلام . عندما كانت خارجة من البستان ، وكانها في حلم ،يدها في يد اللص ، استدارت فجأة وهي شاحبة واشارت الي وأنا مربوط عند جذع شجرة الارز ، وقالت للص : اقتله . لا استطيع أن أتزوجك ما دام حيا . (اقتله) صرخت عدة مرات . كانها جنت . حتى الآن ما زالت هذه الكلمات تلاحقني بضرباتها حتى في الهاوية اللانهائية للظلام .

هل خرج شيء كهذا من فم أي انسان من قبل ؟ هل طرق سمع انسان مثل هذه الكلمات الملعونة ولو لمرة واحدة ؟ حتى مرة واحدة مثل .. (صراخ احتقار مفاجيء) عند هذه الكلمات أصبح اللص نفسه شاحبا . صرخت : أقتله وهي متعلقة بذراعه . أجابها اللص اما بنعم أو لا ، ناظرا اليها بقسوة . لكني بصعوبة فكرت في جوابه قبل أن تسقط هي بين سيقان القصب . (صراخ احتقار مرة أخرى) . بصمت نظر الي وقال : ماذا ستفعل بها ؟ تقتلها أم تنقذها ؟ عليك أن تومىء فقط . اقتلها ؟

لهذه الكلمات وحدها احب ان اغفر له جريمته .

بينما كنت مترددا ، قفزت وركضت في عمق البستان . قفز اللص حالا وراءها ، لكنه فشل حتى في ان يلمسها .

بعد ان هربت ، تناول سيفي وقوسي وسهامي . بضربة واحدة قطع قيودي . أتذكر دمدمته : مصيري هو التالي . ثم اختفى من البستان .

كان كل شيء صامتا بعد ذلك ، لا ، سمعت شخصا ما يبكي . ما زلت مقيدا . أصغيت بدقة ، ولاحظت أنه كان بكائي (صمت طويل) .

رفعت جسدي من عند جذع الشجرة . أمامي كان السيف الذي رمته زوجتي يلمع ، تناولته ودفعته في صدري ، ارتفعت كتلة دموية الى فمي ، لكني لم أشعر باي ألم . عندما اصبح صدري باردا ، كان كل شيء ساكنا مثل الاموات في قبورهم . يا له من صمت رائع ! لا تغريد عصفور واحد يمكن سماعه في السماء فوق هذا القبر في تجويف الجبال . ضوء وحيد فقط يشع فوق أشجار الارز والجبال . وشيئا فشيئا أصبح الضوء اضعف حتى تلاشى ، وتلاشت أشجار الارز والقصب . كنت مطروحا هناك ، مغلفا بصمت عميق .

ثم زحف أحدهم الي . حاولت أن أرى من هو ، لكن الظلمة كانت قد تجمعت لتوها حولي . أحد ما ... ان شخصا ما سحب الخنجر الصغير بنعومة من صدري بيده اللامرئية . في الوقت نفسه سال دم في فمي مرة أخرى . ومرة أخرى والى الابد غرقت في ظلام الفراغ .

أضم ثراك .. ياخضراء

سليمان العيسى

مهداة الى تونس ... خضراء العروبة

خُذيني . . ألَيْسَ من وَرَقِ إهابي
دَمُ التاريخِ . . يَتَنَبَّضُ في رَبابي
أُغَنِّي . . كُلُّ آنّاتِ السَبايا
حُرُوفي ، كُلُّ مَلْحَمَةِ العَذابِ
أقولُ قصيدةً . . حُلُمٌ جريحٌ
يُؤَرِّقُ مُقْلَةَ الدنيا كِتابي

خُذيني . . لستُ رَجْعَ صَدَى
ولا عَدَدا
ولم آتِ المدينةَ كالغريبِ يَدَا
وَوَجْهاً ليسَ يَعْرِفُ في مَضَاربِ أهْلِهِ أحَدا

أنا التاريخُ والبَلَدُ
أنا العَدَدُ
ونَبْضُ الأرْضِ ، والأرْضُ التي تَلِدُ

على نابِ الأفاعي والخناجرِ لم تزَلْ تلِدُ
وتحملُ وجْهَها العربي ، عتّقتِ المآسي فيه والأحزانُ والسّهَدُ
وصاروا توأمَيْنِ وهادِيَيْنِ الغيَّ والرَّشَدُ
أناتكِ . . أعرفُ الصحراءَ بيتي
وأعرفُ أيَّ سرٍّ في اليبَابِ
خُذيني . . في صميمِ القحْطِ زرْعي
جُذوري في شَرايينِ التُّرابِ
خُذيني ، لَيسَ مِنْ وَرَقٍ إهابي

— — —

دَعيني في يَديكِ رُؤىً صِلاباً
أدُقُّ بها على الصُّمِّ الصِّلابِ

أحَرِّكُ جُثّةَ المَجْدِ
وأطْلِقُ صَرْخَةَ الوَعْدِ
وأسْتَعْصي على النّحْدِ
ويَفْغَرُ فاهُ للتاريخِ ، الحُلُمِ العظيمِ ، لأُمّةِ التّحدي

أدُقُّ بِقَبْضَةِ الوَتَرِ المُدَمّى
جدارَ غَدٍ . . يُبَرْعِمُ في الضبابِ
ولم أيْأسْ . . واو صُلِبَتْ لهَاتي
ومَزّقَ جِلْدَ جِلْدِي كُلُّ نابِ
عَنيدٌ في كِفاحِ المَوْتِ مَوْتي
ومَأْوفٌ بِكوبي المُرِّ صابي

عَنيدٌ مَوْلِدُ العَرَبِ
يُدَمِّرُنا المَخاضُ ، يَشُلُّنا حِقَباً عَلَى حِقَبِ
وَنَسْتأني . . ونقتبلُ
ونُشْهِرُ سيفَنا الماضي . . وَنَنْخَذِلُ
وَيَغزُونا الغُزاةُ ، ويَرْحَلونَ ، كأنَّهُمْ في الأرضِ لاحلّوا ولانزلوا
وتنهدُ هذه الأرضُ العتيقةُ كانفجار الرعد ، كاللّهب
وتُولَدُ أُمّةُ العَرَبِ
حكايةَ ثائرٍ ونبي
ومَسْحُوقينَ يَنْهزِمُونَ حتى العَظْمِ ، يُسْتَلبون حتى العَظْمِ ،
ثُم يُغَيِّرُونَ مَسيرةَ العَطَبِ

بأي مِنْ كتابِ حَضارةِ أزليةِ النَسَبِ
نُصَحِّحُ دورةَ العَطَبِ
وبَهْمِسُ كُلُّ عَدْلٍ ، كُلُّ نُبلٍ : إِنَّني عَرَبي

إذاً هاتي من الأعماقِ صوتي
على يَبَسٍ أُبَشِّرُ بالسَحَابِ
إذاً مُدّي يَدَيْكِ إليَّ ، إنّي
أُصارِعُ بالحنينِ وُحوشَ غابِ
تَحدي بي قَتامَ المَوْجِ حَوْلي
خُذيني ، لَيْسَ مِنْ زَبَدٍ إهابي
أناتكِ . . أعرفُ الصحراءَ بَيْتي
وأعرفُ أيَّ سرٍّ في اليَبَابِ !

— — —

ليَزْدَحِمِ المصائبُ فَوْقَ رَأْسي
وَيَحْتَشِدِ الجَحيمُ ضُحىً بِبابي
لِيُرْفَعْ رايةُ القُرْصَانِ يوماً
على بَيْتي المُطَأْطِىءِ المِحْرابِ
وَيَنْتَفِخِ اللصوصُ . . لقد أعَدّوا
دمي لِلنَخْبِ ، والنَصْرِ الكذابِ
لِيَنْتَفِخوا . . يُبارِكُهُمْ ذَيلٌ
بِسَيْفِ العارِ يَزْحَفُ لِلْغِلابِ
ستَعْرِفُ هذه الصحراءُ مَنْ ذا
يُعَمِّرُ تحتَ خالدةِ القِبابِ
ومَنْ ذا سوف يبقى وفي يديه
نداءُ الأرضِ والثأرِ المُجابِ
ومَنْ ذا سوفَ يلفظُهُ ثَرانا
غداةَ يقومُ ميزانُ الحِسابِ

— — —

ليَزْدَحِمِ الكوارثُ والرزايا
أَعُدُّ بها قوافلَنا ، عواصِمَنا السَبايا
أَعُدُّ بها يتامانا
وأَسْرانا وقَتْلانا
ويافا ، والخليلُ ، وصَخْرَةُ المِعْراجِ بَعْضٌ من سَبايانا
ليَزْدَحِمِ الضَبابُ على طَريقي
فلَنْ أَعْمَى . . ستَعْرِفُني شِعابي

ستعرفني على مرحي وقهري
ستعرفني إذا انطلقت ركابي

— — —

أنا العربيُّ .. آتٍ من دم الفقراء
من النكبات والأرزاء
من العتمات والأنواء
ومن قرطاجة التذكار والأصداء
ومن خيل المتنبّي ، والبُراق ، ودمعة العذراء
أنا السفر الجديد يخطّه الأطفال والشهداء
أنا النيل العظيم يصبُّ في بغداد ، في الأوراس ، في بردى
يمدُّ إلي عبر الدهر ، عبر الخالدين يدا
ويرقص أن يكون أُبابة « الفرسان » سارية ومستندا
أنا النيل العظيم اليوم ، والأمس العتيق ، ولي يكون غدا
ويبقى وجهه العربي كالتاريخ ، يبقى طامحاً أبدا
كوجه الله .. يبقى للعروبة والهوى أبدا
تعالت مصر .. لم تركع
وعز النيل .. ما سجدا !

— — —

وماذا بعدُ ؟ ماذا بعدُ ياوطني ؟
وفي هذا الشقاء المُرّ هل أصبحت تعرفني ؟
أعود إليك .. ياوطن الأضاحي
رؤى في الأفق تلمع كالسراب
أعود إليك .. قافية ودمعا
إليك ، إلى مواجعك انتسابي

أعودُ إليكَ .. ياوطني
رُؤًى خُضْراً .. أتعرِفُني ؟

أنا المَسْلوخُ عن أهْلي ، وعَنْ بَلَدي
وعَنْ شَكْلي ، وعَنْ جَسَدي
ولي رَغْمَ الأفَاعي ، والخناجرِ كُلِّها ، شَكْلي ولي جَسَدي
كَنَهْدي الأرْضِ ، مَعْنَى الأرْضِ ، أبقَى
ألمُّ عَشيرتي .. غَرْباً وشَرْقَا
أنامُ على الطوَى .. أعْرَى وأشْقَى
أُدَمِّرُ بَيْنَ غَزْوٍ واستِلابِ
وكالقَدَرِ المُتَاحِ .. بلا حِسَابِ
أجِيءُ ، أجِيءُ من قَلْبِ المآسي
وأنهَضُ من شَرَايينَ التراب
خذيلي .. تيبس من ورقِ إهابي

— — —

ويا خَضراء .. يا شَفَةً نَمَاهَـــا
تَحَدّى كُلَّ أسْرَارِ الخَــوَابي !
أضُمُّ ثَراكِ .. ريحُ أبي وجَـــدّي
هُنَـــا .. ومَلاَبِكِ الغالي ملابي
أتيتُكِ .. ما حَمَلْتُ اليكِ ليْلي
ولا سَهَري العتيقَ ، ولا عذابي
ألِفْـــتُ مُصيبتي أنّي بِــداري
يُطارِدُني ، يُمَزِّقُني اغْتِـــرابي

أَلِفتُ هُوِيَتي حُلُماً مُخيفاً
يُنازِلُ كُلَّ أَلْوانِ الذِّئابِ
ولم أيْأَسْ وقَدْ صُلِبَتْ أَمْهَاتي
ومَزَّقَ جِلْدَ جِلْدِي كُلُّ نابِ

أَضُمُّ ثَـراكِ يا خَضْراءُ !
أنا الإِصباح في الشُّرُفاتِ والإِمْساءْ
أنا أُرجوعةُ الزيتونِ ، والزيتونُ والأفياءْ
وأبياتُ الطفولةِ رددَتْ « تَغْرِيبةَ » العَرَبِ
وكانَتْ تُونُسُ الخضراءُ حُلْماً في جُفُونِ صَبي
وديواناً يَغُصُّ ملاحمَ الأَبْطالِ والشُّعَراءْ
وتَمْضي دَوْرةُ التاريخِ . . يا أَحلامَنا اقتربي
ويا ليلَ العذابِ الأسودِ المُتَطاوِلِ انسَحِبِ

وها أنتِ الْتِحامُ الضوْءِ بالأضواءْ . .
وها بَنْدُ العروبةِ في رِحابِ سمائكِ الزرقاءْ
يلُمُّ الأَهْلَ ، يزْرَعُهم على شفتَيْكِ رَجْعَ حُداءْ

— — —

أَضُمُّ ثَراكِ . . يا أَحلىَ منَ الأشْعارِ والكَلِمِ
خُذي ميلادَنا العربي . . كُوني صَحوةَ العَدَمِ
ولِلْحُلُمِ العظيمِ . .
لِيبدَءِ وَحْدَتِنا . .
لِفَجْرِ خَلاصِنا . . ابْتَسِمي

سليمان العيسى ـ دمشق

وزمن المحل

د . نذير العظمة

امح الذاكرة وثبت العقل
امح الذاكرة وثبت النفس
امح الذاكرة وثبت القلب
امح الذاكرة وثبت العزم
امح الذاكرة وثبت الارادة
امح الذاكرة واخرج من فصول النفي
امح الذاكرة وانفذ من مدار الخشخاش
امح الذاكرة وابحر الى اللانهاية
امح الذاكرة واتبعني
امح الذاكرة وامتطِ فرس الخضر
الذي يقتل تنين الرعب
وزمن المحــل !

صديقة الأحجار

قصائد لمايكل انجلو
ترجمة وتقديم : ابراهيم الجرادي

مازال عصره يطل علينا من نافذته .

ولد عام (١٤٧٥) وعاش (٨٩) عاما .

سموا عصره عصر مايكل انجلو ، وكان فيه ليوناردو دافنشي ، رافائيل ، تيتسان وغيرهم . كل واحد من هؤلاء كان يستطيع صبغ عصره بروحه ، ولكنهم ولدوا وعاشوا في عصر مايكل انجلو ، الذي كان من العبقرية بحيث ألحق عصرا كاملا باسمه .

مايكل انجلو : مملكة الخلق ، وصورة الانسان الذي يبحث عن خلوده في الاخلاص المطلق لشكل من اشكال الخلود : الفن . وعبر موهبة انسانية حملت طاقتها لحدود الالفة مع النموذج ومن خلال عذاب لم يعرفه جسد انسان ، ولم يحتمله الا من عرف انه يقترب من النبوة .

لقد اتحد بالحجر هذا الجسد الانساني الضعيف . أصبح جزءا من حديقة الاحجار التي صنعها بيديه ليكون مساحة أساسية فيها ! وحين أوقف الحجر على قدمين رأت وجوهها الناس ، وعرفت كيف يقترب المخلوق من الخالق . كيف يفتت الحجر ليعاد تكوينا يبتسم ، يتجهم ، يغضب ، يؤرخ للقبح البشري ولجماله . للطغيان المستبد ، وللحرية التي تتوثب . ولانه يعرف ، تماما ، أن الحياة لا تبنى على التفتيت فقط ، اقبل يضفي على اليد المبدعة

روح العقل والحكمة ، فكانت العقائد التي تآخت مع الصخر الناطق بصمت الجلالة الحكيمة ، وليرى من سلم من مطرقة الخلق ولم ير قباحته او حسنه ان الشعر يدركه ويصطفيه نموذجا للنقيض .

كان يحترق ليضيء . يخلد ويخلد .

وحين دارت الدسائس حوله (قادها تلميذه رافائيل) لم تصل الى يده ، لانه كان يرفعها والمطرقة عاليا في السموات لتصل الى العمق الارضي فلا يدركها الضعيف ولا الحاقد . وقادته البصيرة الاشعاع ليرى في جحيم دانتي نعيم التماثيل ، التي كساها بالقصائد ليشترك السمع ، ايضا ، في تكوين الخلق البشري .

لم ينظر يوما الى التشريفات البشرية ، وكدانتي ، تماما ، لم يطمح بسبيل المدائح ، لذا كان من معلقي عيوب دانتي تشهيرا !

ما من فجوة في التاريخ الا ويملأها العظيم .

لقد حمله ظهره النحيل اربع سنوات (١٥٠٨ — ١٥١٢) ، حيث تمدد على سقالة ، وعلى ارتفاع (٦٥) قدما ، ليحفر على سقف المصلى الخاص بالبابا يوليوس الثاني ، في كنيسة السيستين اروع ما خلده الفن ، وأروع ما خلد الفن .

سنوات اربع من عذاب الخلق اللذيذ . ضعف على اثرها بصره وزاغ ، وأصيب بأمراض مزمنة غير رضوض الروح ، وكان يقترب من الشيخوخة بثقة الواثق من خلوده . لكنه لم يتوقف .

وهل يتوقف من يبحث عن الانسان في الصخر والمرمر ، في الفحم والطين ، في القافية والوشور ، يبحث عن الانسان وهو يحاور في ماهية الحيـاة ، وكنه فيزيولوجيا الخير والشر .

كان يحس بانسجام التماثيل مع العالم ، وانسجام العالم معه ، ومع شخوصه التي راغبا كونها ، وخلق فيها طموح الكون الى الكامل .

انه « انسجام فوضى اعادة التكوين » .

ولأنه يرى في الحياة ما لم تره الاغلبية ، ظل يبحث عن ميتافيزيقيا الروح ،

هاجسه منذ ان احس بالعزلة والفراغ ، لأن أباه تركه صغيرا ، وذهب الى « حديقة الموت » وتركته امه صغيرا ، ايضا ، الى « حديقة الرجال».

ومنذ ان ولد فنيا في « حديقة الاحجار » المنزوية في حديقة سان ماركو ، الملتقى الدائم للفنانين الشبان حينذاك ، التحم بالحجر ، وعامله كالعمل، تماما ، يخلق الانسان ويخلق به الانسان . وفي شبابه اخذ يحاور الصخر لينطق فأفلح :

كان بيتهوفن النحت .

وكانت بينهما ثلاثة قرون وسالاري آخر : رافائيل ، ذاك الذي حاول هدمه بخسة ناكر الجميل ، وضعف المبدع الذي لم يتطاول على الصغائر . كان رافائيل تلميذه . وهو الذي علمه صبر الخلق ورفع الازميل بثبات .

« كل ما لديه من فن كان فني انا » .

هذا كل ما استطاع ان يقوله مايكل انجلو عن تلميذه البار !

ولانه كان الحياة ، في جانبها الخير ، وكان رافائيل وجهها بالمبدع الحقود، المتسخ بالانانية والحسد . كان بالنسبة اليه كسالاري لبتهوفن .

لقد صمم ـ مرغما ـ للحكام الباحثين عن الخلود في المقابر ! مقابر ـ لعنة . ورسم على مقابرهم ـ اللعنة خلوده . ذهبت اسماؤهم المنقوشة بالرخام على المرمر . وبقي اسم مايكل انجلو رمزا صافيا « لابدية الخلود » .

« كان يمقت البابا . يحنق عليه ويخاف منه » ولهذا استهدفه بالشعر ايضا ، ان « الشجر اليابس لايأتي ثمرا » ـ كما يرى فوزنسينسكي ـ تهديف نحو البابا يوليوس الثاني مع شعاره العائلي الذي كان من السنديان والمرمر .

ان المثبت الى المقابر البابوية ـ كان مايكل انجلو . ولانه كان يرى في دانتي جحيما دنيويا يشوى فيه الطغاة والمنافقون والدجالون ، فقد توجه اليه بسوناتاته .

ان التوجه الى دانتي تقليد عند الايطاليين .

اليس هو الذي أمضى اكثر من عشرين عاما في المنفى، وفي عام (١٣٠٢) حكم غيابيا بالحرق . ولكن ما يكل انجلو – يكمل فوزنسينسكي – في سوناتاته عن دانتي عرض مصيره ، حنينه الى الوطن ، منفاه الاختياري في فلورنسا.

الناس الذين بلا اخلاق علموه الاخلاق .

تغيرت العصور . وانتهت بحكم تطور الاحداث التاريخية مبادىء مايكل انجلو الجمهورية . ولكن هذه النهاية ، كما اتضح كانت حدثا .

وبقي مايكل انجلو .

قال ذات مرة عن شخوصه الحجرية : « من ذا سيتذكرهم بعد الف عام ». واليوم نقول نحن : « من ذا سينساها بعد الف عام . » .

وفي هذه المحاولة المتواضعة اردنا للقارىء العربي معرفة الوجه الآخر لمايكل انجلو . وجه الشاعر . لتكتمل لديه صورة الخالق المبدع : العالم ، النحات ، الملون ، المكافح ...

صورة الانسان ذي الابعاد المجسدة .

الابداع

عندما أرغب صنع شيء خالد ،
أرفع بيدي مطرقـة تفتيت الحجر ،
تلك التي تكون في ابتهال ،
من أجل فرح وحيـد :
أن لا ترتجف يدي وقتذاك .
وهكذا مطرقة الخالق كما أظن .
لانه خلق العالم وقت تلويحة البروق الغاضبة ،
في انسجام فوضى اعادة التكوين .

انــه الخالق ،
مصدر المطرقــة الارضية .
ونحن .. كلما رفعنا المطرقة عاليا في السموات ،
أوغلنــا عمقــا في الارض
لنخلق القصور والتماثيــل .
اننا نخرج في الابداع من أنفســنا .
وهذا ما يسمونه : الروحي .

انني مطرقــة يوجههــا الخالق .

الحقيقة

كــم فيَّ حيرة منــك
يا الهي .
فعلا ((ان من يستطيع لا يريــد)) .
فمن ذا الذي يتصور لك بالعفــة يا حبيبي .
وأنا الذي خادمك ،
أعرف أن لا مكان لي بينهم كحشــد .
ولانني أعرف انك الضوء في مصيري .
اقترنت بالشمس عند ظهورهــا الصباحي .

ألا ترى يا رب ،
كيف يقهقه المخبول فوق مآثري ،
وكيف خلفوا السموات في الفجيعة .

وأنا الذي مآثر يريد

لا كلامـــا ،

أقاتل من أجل الحقيقة

باحثـا عن خلاص .

وانت .. لا تحب واشيا أو متملقـا

فلماذا السماء ، اذن ، لا تكترث بضحاياي .

ولذلك ،

أراني أبصق على منتهـا

لان الشجر اليابس لا ياتي ثمرا .

دانتي

وحيدا هو الحي بين الاموات .

شاهد الجنـة أصبح ،

وشـاهد الجحيم .

هنـاك ..

حيث العدالة قانون الجزاء .

انه كالمشرح يدرك كل الاطراف .

ذاك الذي رأى الله ،

ورأى قصائد تساقط النجوم ،

وناح فوق وطني كناقوس الخطر .

لا يرغب المغني في المراسيم البشرية ،

لان أوسمة السماء من مطلبه .

انه دانتي من اتحدث عنـــه
هذا الذي لم يكن مفهوما .
نعم .. انني اتحدث عن دانتي ،
ذاك الذي لم تحرقه العصابة الفلورنسية .

ان عدم فهم العبقري صار قانونا .

اعطوني ،
آه بصيرته اعطوني !
وسارضى ان اصبح ، مثله ، مدانا .

الصباح

شفتاك تلتقيان بالورد الذي تلاطفين .
وانت تصفرين به الشعر ،
وتداعبينه كاعواد الخميلة .

اواه ،
كم اجن غيرة من لقائكما !

نهداك مضغوطان بالخفيف .
يتموجان طهارة وحسناً .
وعندما يلامس الخمار الوجنة باستحياء ،
اجن غيرة كلما تلامسا !

كلما رايت الخصر يضغطه الحزام ،
والقد يلفه الحرير
اغرق بالمشاعر الحالمة .
إن تانقكِ ــ لطافة ولا أجمل .

أكثر دفئاً من العناق في الحياة ،
لم اعرف ...
اعرف ان عِناقي دافيءٌ
اكثر الف مرة !

دانية ، عن دانتي

كانت نجومه كلماتنا
وكانت كالدخان !
وقليلة كانت هي المدائح التي تليق بدانتي .
ولانَّنا لسنا من الذين يطمحون الى سيل المدائــح
نحن من سيعلق عيوبه تشهيرا !
ذاك الذي عبر أبواب الجحيم دون أن يصاب باذى ،
لأن الله شرّع أبوابه امامه ،
بينما اغلق توافه الناس ،
من مستنكريه
ابواب الوطن في وجهه .

آه،
أيها الوطن الذي لم يكن مبصراً .
لقد هيأت لنفسك اعداماً شنيعاً
حين شنقت افضل الأبنــاء ،.
على الدوام مرعب" هو الفراق مع الوطن ،
ولكن ...
كلما كانت رائعة اغنية الشاعر
كانت المنافي ابعــد !

شهادة

الغبطة ــ هي ان تنام ولاترى سوآت الأيام .
ان لا ارى عيونكم ،
وما يخجل من اعمالكم .
ان انام في منسية حجرية مهجورة ...
ايها العابر !
هس .. ولاتحاول ايقاظي .

حب

اواه ، كم أحبكِ ياحبيبتي !
على الأخص عندما ارسمك .
ولكن .. اليس من الممكن ان احب
فيكِ امرأة" اخرى ؟

اليس من الممكن أن يكون هذا الحسن من صنيعي ؟
لماذا ، اذن ، اغار عليك من أصدقائي ؟
اغار عليك من المرمر والفحم ؟
إن حبي اليك يتضاعف ،
عندما أخلقك من الليّن .
يتثلث حبي عندما تكونين قافيتي الطيعة .
انا ارى الحقيقة ــ الجمال
وارى في الحياة ،
ذاك الذي لاتبصره الأغلبية ،
لانني اهدف ــ كالصياد الذي يدرك السريع ــ
مخطوفاً بالموشور الفني
ليصبح الأكثر ألوهة إلهــا .

شاهدة

انا سعيد"
لانني مت في ربع الصبا .
فالقبر اهون شرا من عذابات الدنيا .
أنا سعيد"
لأن الموت حررني والى الابد .
وجعل صنيعي خالدا .

حوار بين كورتاسار ويفتوشنكو الادب والتزامه بقضايا الشعب

ترجمة نزار عيون السود

نشرت صحيفة « ليتيراتورنايا غازيتا » الادبية الاسبوعية ، الصادرة في موسكو ، عن اتحاد الكتاب السوفييت ، في عددها السادس (اوائل شباط) ، حوارا ادبيا بين خوليو كورتاسار ، والشاعر السوفييتي الكبير يفغيني يفتوشنكو . وخوليو كورتاسار ، كاتب أرجنتيني كبير (ولد في بروكسل عام ١٩١٤) ، وهو ابن ديبلوماسي ارجنتيني ، درس الادب والفلسفة في جامعة بونس آيرس ، وشارك في الحركة المعادية لبيرون ، ويقطن حاليا في باريس . بدأ بنشر أعماله الادبية منذ عام ١٩٣٨ ، ونشر عام ١٩٤٩ مسرحية شعرية بعنوان « الملوك Los Reyes » . له عدة مجموعات من القصص ، اشهرها « نهاية اللعبة Final de Juego » (١٩٥٦) ، و « السلاح السري Las Armos Secretas » (١٩٥٩) ، و « الفائزون Los Premios » (١٩٦٠) . ومن أهم المواضيع الرئيسية، في أعمال كورتاسار الادبية ، الازمة الروحية في المجتمع البورجوازي . وقد عزز انتصار الثورة الكوبية عام ١٩٥٩ ، الثقة والايمان بالمثل العليا الاشتراكية عند كورتاسار . اما روايته الاخيرة « كتاب مانويل

Libro de Manuel »(١٩٧٣) ، فقد كرسها كورتاسار لقضية النضال الثوري ، وخلق الانسان الثوري الجديد .

ويعتبر كورتاسار ، الى جانب غابرييل غارسيا ماركيز وكارلوس فوينتيس ، من أبرز كتاب امريكا اللاتينية المعاصرين .

ونظرا لاهمية هذا الحوار الادبي ، بين اديب امريكي لاتيني كبير وشاعر سوفييتي مرموق ، نقدم فيما يلي ترجمة كاملة لهذا الحوار .

يفتوشنكو : هل تعتقد بوجود أدب امريكي لاتيني ، مستقل عن الادب الاسباني ؟

كورتاسار : لقد طرحت سؤالا جيدا، بالرغم من صعوبته، وتعدد جوانبه . ثمة ادب نشأ عن اللغة الكاستيلية[١] ، يشمل كل ما يكتب من شعر ونثر، في اسبانيا وامريكا اللاتينية غير انه يلاحظ في الفترة الاخيرة ، وجود أدبين اثنين : ادب يمكننا ان نطلق عليه اسم أدب شبه الجزيرة (المحتفظ بالخصائص المميزة للادب الاسباني) ، وآخر يمكننا اعتباره ، ادبا امريكيا لاتينيا ، بصورة اجمالية . ان اللغة الاسبانية تتغير الى حد كبير فتلك اللغة الاسبانية ، التي يتحدثون بها في المكسيك ، ونيكاراغوا ، او في الارجنتين ، تتميز الى حد كبير ، عن تلك الاسبانية ، التي يتفاهمون بها في اسبانيا .

يفتوشنكو : وهل تتميز اللغة الادبية ، بالاضافة الى لغة الحديث ؟

كورتاسار : تختلف لغة الادب الاسباني في شبه الجزيرة الاسبانية ، عن لغة ادب امريكا اللاتينية ، على نحو اختلاف اللغة الانكليزية في انكلترا ، عنها في الولايات المتحدة الامريكية . وتنعكس فيهما السيكولوجيات المختلفة ، والمفاهيم المتباينة لشعوب متميزة . اجل ، ثمة أدب اسباني ، والى جانبه ، هناك أدب امريكي لاتيني ، والاختلافات بينهما ملحوظة الى

---

(١) نسبة الى كاستيليا ، وهي مقاطعة واقعة في منتصف اسبانيا ، ويقصد بها اللغة الاسبانية العريقة ــ المترجم .

حد كاف . ان اسبانيا تتمتع بتقاليد أدبية ضخمة ، عريقة ، تعود الى قرون طويلة ، ابتداء بـ « اغاني السيد » ، والاغاني الشعبية الاسبانية . ان الكاتب الاسباني ، وبصرف النظر عن الاتجاهات العصرية المحتملة ، يدرك بوضوح ، هذه التقاليد العريقة ، ويقف على تربة صلبة .

أما نحن في أمريكا اللاتينية ، فقد ورثنا لغة المحتلين ، التي لم تكن لغة ادبية . ونضطر نحن ، الى صنع تقاليدنا الادبية بانفسنا ، او ان نلجأ الى الاقتباس والتقليد . لذا ، فقد انتشر التقليد بشكل واسع ، في امريكا اللاتينية ، في القرن التاسع عشر . لقد اتبعنا ، في امريكا اللاتينية، نهج النماذج الادبية الفرنسية والانكليزية ، ثم اقتبسنا الرمزية ، بنماذجها الفرنسية والاسبانية معا .

وهذا هو العقد الثالث او الرابع ، حسب اعتقادي ، منذ ان بدا ادباء امريكا اللاتينية بالابتعاد عن تقليد النماذج الادبية . ان كتاب امريكا اللاتينية ليسوا بحاجة الى نماذج غريبة . وهم لا يريدون الآن الاخذ باي شيء اجنبي . بالطبع ، هم يخضعون لتأثير الآداب الاخرى ، مثلهم في ذلك ، مثل العالم كله ، غير ان الخاصة الرئيسية المميزة ، التي تحدد قوة ادب امريكا اللاتينية ، هي غياب التقاليد . انهم يضطرون الى خلق ادبهم المكتوب من جديد ، وعلى حيز فارغ . وهذا يطرح امامنا مشاكل خطيرة ، غير انه يحدد في الوقت نفسه ، نجاحنا الكبير . والدليل على ذلك ، ابداع ذلك الكاتب ، مثل ميغل آنخيل آستورياس ، الذي كان يكتب بلغة اسبانية خاصة ، ومتميزة جدا . لقد أسس عقيدته الادبية ، ونظرته الخاصة الى العالم ، تلك النظرة التي كانت ، من حيث الجوهر ، نظرة هندي غواتيمالي احمر .

يفتوشنكو : يعتبر بعض النقاد ، بهذا الصدد ، اللغة الرمزية في أعمالك الادبية ، وأعمال خورخي لويس بورخيس ، وغابرييل غارسيا ماركيز ، نزعة تحديثية Modernismo امريكية لاتينية . أما رأيي الشخصي ، فهو أن كثيرا من الصور الادبية والفنية عندك ، وعند ماركيز ، يعود الى الفولكلور الامريكي اللاتيني ، فهل هذا صحيح ؟

كورتاسار : اجل صحيح . ان تاريخنا الادبي كله ، يعود الى الفولكلور . ان البلاد الامريكية اللاتينية ، التي ترتكز على حضارة هندية ضخمة ، كالمكسيك ، وغواتيمالا ، وبيرو ، ذات فولكلور هندي غني جدا . لهذا ، فليس من الغريب ابدا ، ان يستخدم كتاب هذه البلدان وشعراؤها ، الفولكلور استخداما واسعا .

لقد ذكرت اسم بورخيس . غير ان مأساة القاطنين على شواطىء لابلاتا ، اي في الارجنتين ، والارغواي ، والتشيلي ، تكمن في انه ، ليس لدينا اية حضارة ، او ثقافة شعبية اصيلة ، وليس عندنا هنود . لذا ، تظهر في كتب بورخيس ، او في كتبي ، تأثرات ذات طابع غربي ، اكثر مما تظهر في ابداع ادباء كولومبيا ، والمكسيك ، وغواتيمالا . ذلك انه لا اثر للتقاليد عندنا اطلاقا . لذا ، وفي إجابتي عن هذا السؤال ، يجب باديء ذي بدء ، ان أميز بين كتاب امريكا اللاتينية ، اولئك الكتاب ، الذين يتمتعون بخلفية من الفولكلور الهندي الغني ، واولئك الذين ليس لديهم اية خلفية، باستثناء الثقافة التي ورثوها عن اوروبا .

يفتوشنكو : لقد زرت كثيرا من بلدان امريكا اللاتينية ، ويبدو لي ، ان كتاب جميع شعوب امريكا اللاتينية ليسوا مشتتين ، والحمد لله ، كما هو الامر بالنسبة لكتاب البلدان الاخرى . ماهي نظرتك الى المستقبل ؟ وهل تراود ذهنك فكرة ما ، عن اتحاد دول امريكا اللاتينية ، أم تعتقد ، ان الالفة ليست كافية ، ولا يمكن ان توحد بين الناس والشعوب ؟

كورتاسار : يروق لي هذا السؤال ، وقد طرح عليّ اكثر من مرة ، من قبل الطلاب في المكسيك ، وفنزويلا ، وكوبا . على المرء ، ان يعود قليلا الى الوراء ، ويتذكر الحلم العظيم لسيمون بوليفار ، محرر فنزويلا . اجل ، ان بوليفار ، هو اول من حلم بتوحيد دول امريكا اللاتينية . لقد كان هذا مجرد حلم ، ولا يزال حتى الآن ، مجرد طوباوية . . .

غير انني أؤمن بالطريق التاريخي لامريكا اللاتينية ، الا وهو طريق الاشتراكية . وعندما اتصور في ذهني مستقبل امريكا اللاتينية، ومصيرها الواحد في الوجود الاشتراكي، فعلي أن اتصورها بالضرورة، دولة واحدة.

ثمة خصائص تميز كل بلد ، غير ان الوحدة العظمى ، هي وحدها التي تنقذ امريكا اللاتينية في النضال . ان اللغة تشكل أساس وحدة امريكا اللاتينية . وهي متوفرة عموما ، لاننا جميعا نفهم بعضنا بعضا ، بصورة رائعة ، وذلك باستثناء البرازيليين ، الذين يتكلمون البرتغالية ، وهي ذاتها ، لا تختلف كثيرا عن الاسبانية .

ان لغتنا هي العنصر الموحد ، وهي أساس الوحدة ، التي يمكن ان تجمع دول امريكا اللاتينية في مجموعة واحدة .

والآن ، اود ان اعود الى بداية سؤالك ، الى وضع الكتاب في امريكا اللاتينية . اننا أكثر تكاتفا من كتاب بلدان العالم الغربي الاخرى . غير انه ، هناك بين صفوفنا ، كما تعرف جيدا ، أناس لا يطاقون ، يجادلون ، ويخاصمون بصورة مستمرة ، ويدخلون في مهاترات دائمة ...

يفتوشنكو : هل تعتقد بان من الممكن ، ان يكون الكاتب الكبير حقا ، رجعيا من حيث آرائه ونظراته ، أم ان آراءه السياسية وحدها ، تكون رجعية ، ويعارضها في ذلك ، ابداعه الادبي ؟

كورتاسار : اعتقد ان الكاتب الذي تقصده ، هو خورخي لويس بورخيس . .

يفتوشنكو : وليس بورخيس وحده .

كورتاسار : لنفترض ذلك ، انه واحد من هؤلاء .

يفتوشنكو : هناك ايليوت ، على سبيل المثال .

كورتاسار : أدري ذلك .

يفتوشنكو : لقد كان ايليوت شاعرا موهوبا كبيرا . عندما تقرأ اشعاره ، تجد فيها صورة لواقع العالم الرأسمالي ، وحياة الانتيليجنسيا الغربية . ان مؤلفاته الادبية تتميز عن بياناته الايديولوجية ، وتصريحاته الساسية . أو كيبلينغ على سبيل المثال . ان من الخطأ الكبير ، القول بان كتابه « كتاب الغابات » هو كتاب امبريالي . انه عمل أدبي رائع وانساني كبير . كما ان اشعار كيبلينغ ، هي اشعار رائعة حقيقية ، بالرغم من انها تعكس الواقع الامبريالي .

كورتاسار : فيما يتعلق بكيبلينغ ، وكذلك بورخيس وايليوت ، اعتقد ان هؤلاء الكتاب يدركون الفوارق الموجودة بين ابداعهم الادبي وآرائهم السياسية . وانا اشعر بأسف كبير لهذا ، لانه يؤثر ، حسب رأيي تأثيرا سلبيا كبيرا في مواهبهم . اما اذا ما اقتصرنا في حديثنا ، على ابداعهم الادبي ، فيمكنني القول ، بأن أفضل أعمال بورخيس وكيبلينغ ، موجه الى المستقبل .

ان هذه المسألة مطروحة عندنا ، في امريكا اللاتينية ، بصورة جدية للغاية، لان الحل الوسط ، الذي يقدم عليه الكاتب لا ينعكس فيما يكتبه ، وفي إبداعه فحسب ، بل وفي سلوكه ايضا . ليس قليلا عدد الكتّاب ، الذين لا يودون التدخل في نضال الشعوب وفي الصراع الايديولوجي ، ويقفون مكتفي الايدي ، تحت ذريعة أن قضيتهم هي الكتابة وحدها ، ولا شيء غيرها . ان القراء في امريكا اللاتينية ، ينظرون نظرة ملؤها الشك وعدم الثقة ، الى مثل هذا النوع من الكتاب . ان الادب الذي يحوز على اعجاب قراء امريكا اللاتينية ، هو الادب النظيف ، بالمعنى السامي للكلمة . انهم لا يبحثون عن الاحكام والآراء السياسية ، المحشورة قسرا ، في العمل الادبي ، والتي تجعل منه ثقيلا لا يطاق . انهم يرتاحون لقراءة القصص الخيالية ، وروايات الحب ، غير انهم عند قراءتهم لهذه الاعمال الادبية ، لكتاب امريكا اللاتينية ، تظل افكارهم موجهة دائما ، الى الكاتب ، منتظرين منه سلوكا رائعا وساميا ، ومطالبين بأن يتصرف ، من حيث هو كاتب وانسان ، تصرفا جديرا به ، وان يكون دائما ، الى جانب الشعب ، وليس الى جانب الاستغلاليين . لذا ، فان وضع هذا الكاتب ، مثل بورخيس على سبيل المثال ، هو وضع مؤلم في امريكا اللاتينية : فليس ثمة من يثق به ، أو يصدقه .

يفتوشنكو : الى اية درجة حسب رأيك ، يستطيع الكاتب ان ياخذ على عاتقه التزامات اجتماعية ، أو مسؤليات رسمية ؟ لقد عدت انت من نيكاراغوا منذ فترة قصيرة ، والتقيت هناك بصديقنا المشترك ، الشاعر أرنستو كاردينال ، الذي يشغل الآن ، منصب وزير الثقافة . ماذا تقول عليه ، بعد ما حدث ؟ أليس من المحتمل ، ان نيكاراغوا قد حصلت على وزير جيد للثقافة ، لكنها خسرت شاعرا كبيرا ؟

كورتاسار : اعتقد أن الجواب بالنفي . لقد تشكل لدي انطباع مفاده ، انه سيكون وزيرا جيدا للثقافة ، ويبقى شاعرا رائعـا . ان ارنستو كاردينال ، حتى عندما يتطرق الى تلك المواضيع ، الخالية من الطابع السياسي ، فان نقده الاجتماعي قوي جدا في اشعاره . لنتذكر قصيدته « صلاة من اجل مارلين مونرو » . انها ادانة صارخة للنظام الامبريالي ، وللبناء الراسمالي كله في الولايات المتحدة الامريكية ، مما لا يمنع ان تكون هذه قصيدة رائعة . لقد تمكن كاردينال من تحقيق ، ما يشبه التوازن بين المضمونين السياسي والشعري . وقد حققه بطريقته الخاصة، وباسلوبه الخاص الذي يميزه . لهذا ، اعتقد أنه ، وبعد ان اصبح وزيرا للثقافة ، فانه لن يكتب بطريقة اخرى ، ان ابداعه الشعري لن يتغير .

يفتوشنكو : ان اكثر ما اخشاه ، هو انه لن يجد الوقت الكافي للكتابة .

كورتاسار : هذا صحيح . لقد لاحظت انه مشغول جدا ، ويشكو من ضيق الوقت ، ومن المحتمل انه لن يتمكن من الكتابة بغزارة ، كما في السابق ، وهذا امر حتمي . ان الوقت سينقصنا نحن جميعا ، كتاب امريكا اللاتينية ، اذا ما عزمنا على تقديم المساعدة والمساهمة ، ولو قليلا ، في قضية شعوبنا . وبالنسبة لي شخصيا ، لم اكتب في السنوات الاربع الاخيرة الا قليلا ، لانني كنت انتقل باستمرار ، من بلد الى آخر : كان علي أن اشارك في لجنة في هلسنكي ، ثم في مؤتمر عقد في فنزويلا ، ثم في عدة مؤتمرات عقدت في باريس ، ثم شاركت في مناقشة مسألة المنفيين الارجنتينيين . وتكمن الصعوبة بالنسبة لي ، انه وباعتبار كتبي واعمالي مقروءة على نطاق واسع في امريكا اللاتينية، فانني استلم باستمرار، مجموعة ضخمة من الرسائل : من المنفيين ، ومن امهات الشباب المفقودين في بونس آيرس ، وانا ملزم شخصيا ، بالاجابة والرد عليها . ان هذا واجبي ، لهذا لا اجد الوقت الكافي للكتابة . لقد انجزت آخر رواية لي ، منذ خمس سنوات . والشيء الوحيد الذي استطيع كتابته الآن ، هو القصص القصيرة ، لان من الممكن كتابتها في المقهى ، أو في الطائرة ..

يفتوشنكو : لقد اتهم كثير من النقاد مایاکوفسكي ، عندما كان على قيد الحياة ، مؤكدين انه ، وباعتباره شاعرا غنائيا ، فهو يضيع وقته عبثا ، في الدعاية الثورية « الساذجة » . لقد كانت أعداد الاميين كبيرة جدا في روسيا ، في تلك الاثناء ، وكان مایاکوفسكي احيانا ، يبسط لغته ، كي يكون مفهوما ، من قبل الجماهير الواسعة . ما رأيك في هذا الموضوع ؟ وهل كان محقا في تصرفه هذا ؟

كورتاسار : يصطدم الكاتب بهذه المشكلة ، في احيان كثيرة . وقد شاركت في مناقشات واسعة لهذه المسألة ، ولا سيما في كوبا ، حيث يدور نقاش واسع حولها .

ثمة شعراء ، قادرون على المحافظة على الاحتكاك اليومي بالشعب ، في ابداعهم ، وقادرون على الكتابة باسلوب سهل ، مفهوم للجماهير . هكذا كان بابلو نيرودا ، فهو منذ ان بدا بكتابة الشعر الاجتماعي ، لم يكتب اية قصيدة شعرية ، يصعب استيعابها . ان جميع قصائد نيرودا تقرأ بسهولة . اما اذا ما نظرت الى الشاعر سيسار فاليخو ، وهو شاعر لا يقل ثورية عن نيرودا ، فانك ستجد اشعاره صعبة جدا . كلا الشاعرين مخلصان في ابداعهما ، الا ان لكل واحد منهما ، اسلوبه الخاص ، وابداعه المتميز .

اعتقد أن مايكوفسكي ، قد تصرف بشرف واخلاص ، عندما رأى انه ، لا مانع من أن تكون اشعاره في تلك الفترة ، اقل غنائية وجزالة ، على أن تصبح مفهومة بشكل اسرع واكبر ، من جانب الجماهير الواسعة ، من الشعب المعاني والمناضل .

ربما ان تاريخ الادب قد فقد بذلك ، شاعرا غنائيا ، غير ان تاريخ البشرية قد اكتسب بذلك ، شاعرا ، مناضلا ، وهذا ، كما يبدو لي ، أهم بكثير .

يفتوشنكو : لنتحدث قليلا عن المستقبل ، لا اريد ارغامك على أن تكون نبيا ، ولكن قل لي ، ماهي افكارك حول المستقبل ؟

كورتاسار : ليكن جوابي بسيطا وبديهيا غير انني ساقول ما اتصوره بوضوح كاف . من بين النظامين الاجتماعيين القائمين : الراسمالية من

ناحية ، والاشتراكية من ناحية اخرى ، ثمة نظام اصبح من مخلفات الماضي ، حسب قناعتي . وهذا النظام هو الراسمالية ، هو الاختراع الشيطاني ، والميّت المنبعث ، كما في قصص ادغاربو . اما الاشتراكية فعلى العكس ، انها تعيش ، غير انها تعاني الكثير من الامراض ، مثل الاطفال . انها تعاني من الحصبة ، ومن جدري الماء . . ليست الاشتراكية طوباوية مثالية . . انها تعاني من صعوبات تضطر الى اجتيازها ، غير انني ، واتحول هنا جزئيا ، الى متنبىء بالمستقبل ، فاقول ، بأن مصير المستقبل بالنسبة لي ، هو في الاشتراكية . ان الراسمالية ، بالنسبة لي ، جثة ميتة ، تأكلها العفونة . انني لا اؤمن بالراسمالية الجديدة ، بالرغم من وجود نظريات حول الارتقاء المحتمل للراسمالية ، وانتقالها الى مرحلة ايجابية . انني لا اؤمن بهذا ، وذلك على الاقل ، لان مبدأ الراسمالية هو استغلال الاقلية للاكثرية . انني مقتنع ، بأن الاشتراكية هي المنهج الفلسفي الوحيد ، الذي يرتكز على التفاؤل ، على وعي وادراك ، ان من الممكن للبشرية ان تصبح سعيدة . غير انني لا ارى حتى الآن ، متى ستنتشر ، ومدى سرعة انتشارها في كل مكان . اشعر احيانا ، بالتشاؤم، والحق يقال ، واتساءل ، وهل الانسان خلق من اجل السعادة .

يفتوشنكو : هل يمكن للادب ان يساعد على تطوير الناس ، ام ان جهوده عقيمة ؟

كورتاسار : انني لا اشارك النظرة المتفائلة للكثيرين ، الذين يعتبرون الادب أقوى وسيلة للتحسين والتطوير والكمال . هكذا كان يعتقد ، على سبيل المثال ، الرومانسيون الانكليز ، والشاعران شيلي وكولريدج ، اللذان اعتبروا أن الشعر يمكن أن يغيّر العالم . لقد كان شيلي يدعو الشعراء بـ « مؤسسي وواضعي القوانين » . اما الشعراء الرومانسيون ، فقد كانوا يرون ، ان الشعراء يستطيعون تغيير كل شيء .

يفتوشنكو : ولكن ، هل يمكن تصور حياتنا ، دون شكسبير وسرفانتس وبوشكين ؟ اذا لم يكن باستطاعة الادب سوى ، أن يقول للبشرية بأنها بشرية ، فهذا وحده ، يعتبر تأثيرا مباشرا للجمال في الاخلاق .

كورتاسار : ان كل ما تقوله ، كان بودي ان اقوله انا نفسي ، ومع ذلك ، فلا اعتقد ان الادب يحوز على هذه القوة الجبارة . ولكن عندما تتاح للكلمة امكانية ان تتحول الى فعل ، الى فعل جمالي والحق يقال ، فهي تصبح مرتبطة بالجمال . كما يمكن للكلمة ان تحوز على اهمية سياسية او تاريخية . غير ان للكلمة في الادب ، وظيفة اخرى ، لايمكن تفسيرها ، ويصعب اثباتها ، رغم انها ملموسة ومحسوسة ، ويشعر بها الجميع . وهاك مثالا ، من خبرتي الشخصية في النضال الثوري ، في امريكا اللاتينية . انني شخصيا ، لم أشارك في اية معركة ، ولكن لدي اصدقاء شاركوا فعلا ، في النضال المسلح ، وهم جميعا ، ابتداء من تشي غيفارا ، كانوا يقولون ، أن الادب كان بالنسبة لهم ، هرمونا من نوع خاص ، يمدهم بالقوة ، من اجل متابعة النضال . ففي اقسى الظروف ، واصعب الاوقات ، حيث كان الموت يتهددهم ، كان كثير منهم يخرج من حقيبته ، مجموعة شعرية لنيرودا ، او يقرأ كتابا لجاك لندن ، مثل تشي غيفارا ، الذي كان يحب جاك لندن كثيرا .

يفتوشنكو : كذلك لينين ، كان يحب جاك لندن كثيرا ، ولا سيما روايته « حب الحياة » .

كورتاسار : أعتقد ان لينين في أصعب الفترات واقساها ، كان لا يقرأ الابحاث السياسية ، بل يقرأ الشعر ، او يستمع الى الموسيقى ، لان للجمال طرقه الخاصة . ومن هذه الناحية ، اعترف بالقوة الكبيرة للادب ، واعتقد ان من الروائع حقا ، ان يعيش بيننا شعراء عظام ، وان يكون بيننا غارسيا ماركيز ، هذا الرومانسي العظيم ؛ لانهم يساعدوننا على الاقتراب من المستقبل .. انني مقتنع بهذا قناعة تامة .

يفتوشنكو : ثمة سؤال آخر : هل هناك تعريف يسمح بتمييز الشعر عن النثر ، ويظهر أن الشعر يتحدث عن ما لا يمكن للنثر أن يبلغه ؟ ان النثر الرائع الجيد ، هو شعر حقا ، ولكن بصيغة اخرى . واذا كان الامر كذلك ، فلماذا عندما يصفون شعرا ما ، بانه يشبه النثر ، لا يعتبر هذا القول مديحا وتقريظا ، بل ذما واهانة ؟

كورتاسار : ان الاختلاف بين الشعر والنثر كان واضحا منذ القرن التاسع

عشر . وكان الشاعر يدرك ذاته ، على انه شاعر على وجه التحديد ، رغم أنه كان يكتب نثرا ، في بعض الاحيان ، وكان الروائي يبقى روائيـــا . ولكن الآن ، في القرن العشرين ، ظهرت اجناس انتقالية من الادب ، واخذ الشعر يتغلغل الى الرواية والقصة . إن من الصعب جدا ، التمييز بين النثر والشعر في افضل روايات القرن العشرين . لقد كان من الضروري العثور على اصطلاح آخر .

يفتوشنكو : اذن ، فانت ترى ، ان الحدود بين الاجناس الادبية تختفي ، أو في طريقها الى الزوال ؟

كورتاسار : اعتقد انه ، عندما يتحدثون عن الشعر والنثر ، فهذا مجرد اسلوب مألوف للحديث . الا انه ليس ثمة من حدود بينهما . وعلى سبيل المثال : لقد انتج الشعراء الشباب ، المعروفون باسم مدرسة نيويورك ، مؤلفات ادبية هامة جدا ، وكتبوا القصائد ، التي تعتبر ، من وجهة نظر معينة ، مقاطع نثرية ، ومع ذلك ، فهي تبقى قصائد شعرية ، وهذا أمر لاخلاف عليه .

يفتوشنكو : ماهي الاهمية التي توليها للايقاع في النثر ؟

كورتاسار : ان الايقاع بالنســبة لي ، ذو اهميــة كبيرة . ذلــك ، انني شخصيا ، انسان ، احب الموسيقى حبا جما ، واصغي اليها باستمرار . انني بكل بساطة ، موسيقي فاشل . لو انني خلقت من جديد ، وخيرت ، لاخترت ان اصبح موسيقيا ، وليس كاتبا . غير انــه ليس لدي تلــك المهارات والقدرات الضرورية للموسيقى . اما الكلمــات ، فانني اتقــن التعامل معها ، ولا ادري ، هل هذا من حسن طالعي ، أم من سوء حظي . ان الموسيقى تدخل في ابداعي ، عن طريق الايقاع . عندما اكتب قصــة قصيرة ، فان الجمل ذات مضمون معين ، غير ان هذا المعنى قليل الاهمية بالنسبة لي . انني اولي جل اهتمامي للجرس الموسيقي والايقاع ؛ ومن هنا تأتي مصاعبي وخلافاتي مع المترجمين .

يفتوشنكو : ما هو الاهم بالنسبة لك : الانتقال من الرمز الى الواقع ، ام من الواقع الى الرمز ؟

كورتاسار : سأجيبك مع تغيير المصطلحات ، لانني لا أفهم شيئا مما اقترحته علي . في جميع الاعمال الادبية التي كتبتها ، ليس ثمة حدود دقيقة فاصلة بين الواقع والخيال ، بين ما يمكن أن يبدعه خيالي . انني لا اعرف اين ينتهي الواقع عندي ، وأين يبدأ الخيال .

مشاهدات سينمائية

صلاح دهني

ثلاث ساعات بتمامها يستمر عرض الفيلم الجزائري : « نهلة » . والفيلم من اخراج فاروق بلوفه، مخرج جديد لا ينتمي الى جيل من صنعوا مجد السينما الجزائرية، ولا يسير علي هدي الخطوات التي سبقت . درس السينما في الجزائر ثم استكمل الدراسة في معهد الدراسات السينمائية العالية في باريس ، وفيلم « نهلة » أول عمل روائي طويل له ، بعد عدد من الافلام القصيرة .

شارك فاروق بلوفه في كتابة سيناريو « نهلة » ، لكن وراء العمل ايضا كاتبا مهما هو رشيد بوجدرة يواجه لاول مرة فيما اعتقد الكتابة للسينما مباشرة . ومن المهم أن نذكر ان الفيلم لم تنتجه السينما الجزائرية ، بل هيئة الاذاعة والتلفزيون ، ومن هنا فيما يبدو مصدر المرارة التي تتبدى في تقديم فاروق بلوفه فيلمه في النشرة الصادرة عنه والتي يتصدرها اسم الاذاعة والتلفزيون الجزائرية . وفي هذا يقول فاروق لا برغبة التجني بل بارادة تسجيل واقعة :

« ولو باسم مثل تقدمية مشروعة ، فان هيئات السينما التابعة للدولة ما زالت لم ترتفع الى مستوى سياسة سليمة في الانتاج . فوراء الرغبة في توجيه السينما تكمن محاولة لاخضاعها لاغراض سياسية بنحو مباشر ، الامر الذي يؤدي الى القضاء على السينما كقيمة ثقافية عن غير قصد . وذلك على سبيل المثال من خلال مجموعة من الاجراءات التنظيمية ، أو للموافقة على السيناريوهات ضمن تدابير شكلية للغاية تؤدي في كثير من الاحيان الى نتيجة هزيلة . والغريب فوق ذلك ان الحكم من بعد يصدر على مخرج الفيلم بينما الامر يتعلق بسياسة شاملة لا مسؤولة . » .

ويخلص المخرج الجزائري الى الاعتقاد بان البلدان العربية بنحو عام ليست قادرة على انتاج فيلم كهذا ـ يعني كفيلمه ـ سواء من طرف القطاع الخاص لاسباب تتعلق بالربح الفوري ، أو من طرف القطاع العام مع الاسف لعدم توجيهه ضمن تصور لتحرير السينما . ثم يستدرك مضيفا : الا ان هذا النقد الموجه لمسيرة هيئات السينما التابعة للدولة لاينكر قدرة قطاع الدولة وحده على بناء صناعة سينمائية وطنية حية . ولعل هنا امثلة كثيرة لاسيما منها السينما الجزيرة ..

بعد هذا التقديم للمخرج ولبعض الظروف التي احاطت بفيلمه ، ارجو الا يفهم بان هيئات الاذاعة والتلفزيون باتت الوحيدة القادرة على تحرير السينما العربية من القيود التي قد يفهم ايضا بنحو قاطع بانها باتت ترسف فيها بين براثن القطاع العام السينمائي المختص والموكولة اليه فعلا من قبل بعض الدول العربية مهمة الاخذ بيد السينما والسير بها على طريق التقدم والتطور . فنحن لاننكر ولا احد ينكر ان هناك امراضا اساسية تعاني منها هيئات السينما بمختلف اجزائها وعلى جميع الصعد في تركيبتها ، لكننا يجب أن نتذكر ونتذكر ان سينما القطاع العام هي التي انتجت عددا من اهم الافلام في السينما العربية وهي التي كونت الكوادر واوجدت الاساس المادي والفعلي للصناعة في اكثرية الاقطار العربية ، وفي جملتها الجزائر ، وبالتالي فهي المعول عليها بالدرجة الاولى وعليها وحدها للنهوض بالسينما .

والآن ، ماهو فيلم « نهلة » ؟

في بعض الكتابات الجزائرية ، ومن ضمنها مانشر في جريدة « المجاهد » ونقلته النشرات الدعائية التي وزعت خلال فترة المهرجان بكثافة ، ان الفيلم بلغ غاية لاتدرك في النجاح ، وانه يمثل اضافة الى النجاح تجديدا في السينما الجزائرية ، كما يعد اضافة جزائرية متميزة الى السينما العربية ـ التي بدات اخيرا في معالجة ماينبغي ان يعالج ـ حسب قول أحد النقاد هنـاك .

عن النجاح لانتحدث الان لاننا لايمكن ان نقول او ندعي بان الفيلم جمع كلمة المشاهديـن والنقاد من حوله في موسكو ، لامن العرب ولامن الاجانب ، ويبدو من خلال الاستقصاءات ان الاكثرية كانت تتحفظ عليه تحفظا كبيرا . لكن احدا ـ فيما عدا المتنجين أو المتسرعين ـ لاينكر بعض الميزات التي هي من حقـه .

من هنا العودة الى فكرة التجديد . بالفعل يجدد فيلم « نهلة » على مستويات عـدة .

فبهذا الفيلم مثلا تخرج السينما الجزائرية ـ مع عدد آخر سابق من الانتاجات الجديدة ـ عن الموضوعات التي باتت تقليدية والمتعلقة بمعالجة الحرب الوطنية التحريرية الكبرى . ويجدد الفيلم خصوصا في التقنية التي يستخدمها في المعالجة . هنا نخرج عن مالوف الحدوثة التقليدية المتسقة والمتابعة ، كما نخرج عن مالوف اللغة السينمائية المعتادة في الفيلم العربي ونقترب أكثر من اللغة التي يستخدمها بعض المخرجين الاوربيين ـ على سبيل المثال لا الحصر ، كلود سوتيه الفرنسي ، او حتى يوسف شاهين في افلامه الاخيرة. ويجدد الفيلم اخيرا في نوعية الموضوع الذي يعالجه اضافة الى طريقة المعالجة .

وموضوع فيلم نهلة ليس موضوعا جزائريا بحتا ، ولو انه يهم الجزائر كما يهم كل بلد عربي . موضوع الفيلم هو لبنان ، وبوجه ادق الهم اللبناني الذي هو هم عربي . فبعد أن انفقات البشرة اللبنانية لايمكن الا ان يشعر كل عربي مهما كان موضعه على خريطة الوطن العربي بانه معني بها بنحو أو بآخر وان شاء أو أبى . من هذا المنطلق كون رشيد بوجدره وفاروق بلوفه موضوع فيلمهما ، ومن اجل هذا وافقت هيئة الاذاعة والتلفزيون الجزائرية على تصوير هذا الفيلم الجزائري كله في لبنان ، وتلك جرأة حقيقية من جانب هيئة حكومية منتجة وستشكل سابقة ذات بال يضرب بها المثل وتعتبر كقدوة .

يحاول المخرج فاروق بلوفه في فيلمه الطويل الاول الاحاطة بالحقيقة اليومية اللبنانية في الفترة التي سبقت تفجر الوضع اللبناني في عام ١٩٧٥ . ويفعل ذلك من خلال قصة مغنية جديدة هي نهلة (ياسمين خلاط) يهيء لها أحد المستثمرين الاسباب لاطلاقها كمغنية كبيرة وكفتح فني جديد ، لكن الموضوع لايسير على خط واحد . ثمة عدة خطوط وافنية تتصالب وتتقاطع أو تسير جنبا الى جنب . فهناك السكرتيرة المطلقة من زوجها التي تعمل في احدى الصحف ، وهند الفلسطينية النازحة ، وهناك خصوصا « العربي » شاب جزائري جاء يعمل مراسلا صحفيا فاذا هو يجد نفسه غارقا في وسط الدوامة اللبنانية بتياراتها المختلفة . وهو يكن للمطربة الجديدة نهلة محبة عطوفا تبادله اياها ، ويعيش معها لحظات خيبتها ونجاحها ، ويتابع الحياة اليومية لاستديو التسجيل الذي تعمل فيه، حيث آلات التسجيل ، الاشرطة ، ردود الفعل العصبية ، الجو المتوتر بين العاملين الفنيين ، الاستماع الى التسجيلات .

الحرب اللبنانية لما تبدأ بعد ، لكن كل شيء يشير الى ان امرا خطيرا سوف يقع ، وهذا لا يمنع الفئة الراسمالية من متابعة الاستغلال حتى اللحظة الاخيرة . وحين تقع الواقعة وينقلب التهديد بالانفجار الى الانفجار ذاته ، وتسيل الدماء ويبدأ دوي المدافع والرصاص

ويشتبك اهل الوطن الواحد بعضهم مع بعض في معركة جنونية حتى الموت ، حتى الفناء ، وترتفع أصوات ناقلات الجرحى والقتلى ، حينذاك يلم الرأسمالي حوائجه وامواله ويهرب الى خارج الوطن ناجيا بجلده . ونهلة الطيبة التي كانت تتجاوب مع الاحداث المحيطة بها في فترة ماقبل الحرب تصاب بالخيبة اثر الخيبة حتى في أقصى ساعات نجاحها وتسقط في وقت من الاوقات ضحية أزمة فنية ونفسية ـ نهلة تلك الانسانة المشوهة ، المشروطة بوضعها كفنانة ناشئة مستغلة ، لاتقدر على مواجهة الاحداث حين تحزب الامور وتشتد وطأة الحرب فتنصاع للرأسمالي وترافقه الى الخارج حين يقرر الهرب ويعرض عليها أن ترافقه .

في كل لحظة من لحظات الفيلم يشعر المتفرج أنه يعيش في قلب الاحداث التي يلتقطها الفيلم في تنوعها ومن زواياها المختلفة وهي تقدم الاشارة تلو الاشارة باقتراب ساعة الخطر معلنة ارادة الكتائب والواقفين في صفها باشاعة الكراهية للمقاومة الفلسطينية والقوى التقدمية اللبنانية وبالتالي القضاء عليها جميعا . حتى اذا وقعت الواقعة في معركة كفار شوبه في ٦ كانون الثاني ١٩٧٥ ، ثم دمرت النبطية ومرجعيون ، تفجرت الامور نهائيا ووجد الصحفي الجزائري نفسه وقد أخذ في الدوامة التي خططها الامبرياليون والصهيونيون وبلغت غايتها فيما بعد باستسلام القيادة المصرية برئاسة وتوجيه السادات .

هذا الواقع كله ، بتفاصيله واحداثه ومستوياته المتعددة ، يحاول فيلم نهلة الاحاطة به وصهره ضمن بوتقة واحدة .. شلال من الصور والاصوات والمؤثرات يعكس العلاقات الانسانية ـ النفسية ـ الاجتماعية ـ السياسية ، بلهجة نصف تمثيلية نصف وثائقية ، تظل ملتصقة مهما كان الامر بالواقع اليومي .

الى اية درجة استطاع فاروق بلوفه ان يبلغ غايته ؟ هنا ، وبغض النظر عن الهدف النبيل والجريء الذي رسمه لنفسه ووضعه نصب عينيه ، تختلف الآراء .

فبضربة واحدة لا يمكن لمخرج ناشىء ان يحقق غاية شاقة يعجز عنها المعلمون . ان هي سوى محاولة فحسب ، للمخرج فيها فضل تجريب عضلاته الفنية ، وميزة المغامرة ، والشجاعة في قبول الرهان . أثبت فاروق بلوفه مقدرة قيادية ، وعبر عن حساسية مرهفة في ادارة بعض الممثلين وتسجيل بعض المواقف ، وخصوصا انه قادنا الى صميم أحداث محرقة . وهو وان لم يكن فيلمه متوازنا على الدوام ، فانه يعطي مثالا لمخرج عربي جديد ـ وأعني الجدة بكل معانيها وميزاتها .. ونقائصها ـ يسري نبض العصر في عروقه وتلتهب في دمائه حميا الخلق .

□ □ □

مثلما الرواية الناضجة تغني الروح ، والقصيدة المجنحة تسمو بقارئها ، أو مثلما السمفونية الموهوبة تهز اعماق الانسان ، كذلك شان الفيلم السينمائي الكامل . وكما هي نادرة الاعمال ذات النفحة الرفيعة في كل وسيلة من وسائل التعبير ، هي كذلك نادرة في السينما . وحين تتوفر في السينما ، فانها تشكل متعة روحية رفيعة . اذ ذاك لا تكون أحادية الجانب ، لا تتوجه الى العين فحسب او الى الاذن فحسب او الى الفؤاد فحسب . بل هي تتملك المتلقي من كل المنافذ المؤثرة في النفس ، والمهيجة لشجى الروح .. العين والاذن والفؤاد والاعصاب جميعاً .

كذلك شان فيلم نادر في الافلام ، سوف يدخل في كلاسيكيات السينما ، للمخرج الايطالي الكبير فرانشيسكو روزي . حظي الفيلم بعد العرض بتصفيق عاصف لم يحظ به أي فيلم آخر : تصفيق الشكر والعرفان للمبدع الفنان الذي أعطى على ما أعطى . وهو كثير في زمان ندرت فيه الايات والمعجزات في كل فن « ايبولي » .. اسم لطيف لمنطقة قاسية وجامدة في جنوبي ايطاليا . في عام ١٩٤٥ ظهر كتاب تدور احداثه في ايبولي : « المسيح توقف في ايبولي » للكاتب كارلو ليفي . ومن فوره نال الكتاب نجاحا عظيما وترجم الى العديد من اللغات الحية .

يقول المخرج فرانشيسكو روزي (لحظة الحقيقة ، قضية ماتيه ، لاكي لوتشيانو ...) انه فكر منذ أمد طويل بنقل هذا الكتاب المليء بالافكار والحقائق والتاملات الى السينما ، وانه كان يمكن ان يعالج الموضوع آنذاك متاثرا بطرائق الواقعية الجديدة . لكنه لم يفعل لانه كان مغرقا بالعمل . وها هو ذا الآن يلتفت الى مشروعه القديم ويحقق به أحد تلك الافلام النادرة في تاريخ السينما التي تفعم الروح والقلب بمتعة نادرة .

هل توقف المسيح في ايبولي حقا ؟ في بداية الفيلم نسمع صوت جيان ماريا فولونتي بطل الفيلم يقول بهدوء ونصاعة ذهن : « لم يصل المسيح قط الى هنا ، بل حتى ولا الزمن ، ولا روح الفرد ، ولاالامل ، ولا الصلة بين السبب والنتائج ، أو العقل والتاريخ » .

الى هذه الارض المحرومة من الرحمة كان موسوليني في الثلاثينيات ينفي بعض من لا يرضى عنهم عهده ، رجال ينتسبون الى أحزاب معارضة او مجرد أشخاص مثقفين لا يرضى عن أفكارهم واتجاهاتهم . في جملة هؤلاء ينتزع كارلو ليفي (الذي لا يجد حاجة لتغيير اسمه في الرواية) من بلدته الشمالية تورينو وينفى الى لوكانيا ، منطقة ايبولي ، ارض فلاحية جنوبية ، نائية ومقطوعة عن العالم والتاريخ حيث يبدو كانما المسيح ذاته لم يبلغها ،

يصل كارلو ليفي في صورة جيان ماريا فولونتي في الفيلم ، مدحورا مقهورا . عساكر بوصلونه بالقطار ، ثم اوتوبيس ، ثم تاتي سيارة عتيقة موديل بداية القرن فتنقله الى قرية المنفى التي لا تنتمي الى أي قرن .

ينزل في بيت امراة عجوز .. حجارة واقواس وجفاء في الشكل ، وهدوء وسلام في العمق . يشاركه الغرفة جابي الضرائب في ليلته الاولى . وفي ليلة أخرى يشاركه الغرفة رجل عملاق نصف عاقل نصف مافون . عليه في النهار ان يثبت وجوده ويوقع ، يزور مدير الناحية . يلتقي بالكاهن .. المسؤولون يحذرونه من الاتصال بالمنفيين السياسيين الآخرين، والآخرون كل" بطريقته يعرفه على جانب من جوانب الحياة في القرية المنفية على قمة تلة عالية .

يقوم بجولات يستكشف فيها المكان الذي سيقضي فيه ثلاث سنوات تحت نظام الاقامة الاجبارية . فيفهم غرابة العزلة والوحشة اللتين تحيطان بهذه القرية التي تعاني من هجرة اهلها بسبب الفقر .. ان القرية تتصل بروابط من الصلات مع امريكا البعيدة اكثر مما تتصل مع ايطاليا وحكومة روما .

وتنقضي الشهور والمواسم ، وتزداد صلات المنفي بالبلد واهلها وتقوم رابطة جديدة لم تكن تخطر ببال المثقف كارلو ليفي ، فهذا البلد له تقاليده ، وأهله لهم أعرافهم ولهم حياتهم الداخلية وحضارتهم وأفراحهم وأتراحهم . انهم أبعد ما يكونون عن أن يشبهوا بكمية مهملة كما يمكن أن يظنهم مراقب خارجي لم يعايشهم ولم يتعمق في فهمهم .

ومن خلال مداخلات مدير الناحية وخطبه الرنانة التي تردد صوت معلمه الاكبر الدوتشه موسوليني في روما يشيع ان ايطاليا توشك أن تدخل حربا ضد الحبشة . انها توسع بذلك من مجالها الحيوي وتبحث عن أسواق لبضائعها . ويبلغ الياس مداه بالمنفي : فلن يكون ثمة أحد في روما يتذكر المنفيين حين تكون البلاد على شفا الحرب . غير أن زيارة تقوم بها شقيقته لويزا (ليا ماساري) تدخل الى قلبه فرحة طفولية . انها تاتي حاملة عبق الاهل والبلد والحرية . وهي اذ تراه على حاله من عدم الفعالية تشجعه على ممارسة اختصاصه كطبيب رغم أنه لايحمل شهادة الممارسة .

بالفعل يبدأ فترة جديدة من النشاط . يمارس الطب بانواعه وتشيع له شهرة طيبة حتى أن ابنة مدير الناحية حين تسقط مريضة لايحضر لمعالجتها سوى كارلو ليفي . يغير

خلال ذلك مسكنه الى بيت أوسع ويكتشف عن طريق خادمته (ايرين باباس) بعداً جديداً في حياة القرية : هي دنيا الاوهام والاساطير والعوالم المسحورة التي تسيطر على الاذهان أكثر فاكثر يفهم معنى الالم وسبب الخنوع الذي يعيش الناس هناك بين ظهرانيهما . دنيا من المظالم يشترك في اشاعتها الطبيعة القاسية والمتنفذون من البشر . ويظل الفقير يسبح في بحر من الظلمات . ويأتي النظام الفاشي فينيخ بكل ثقله مشجعا الاقوياء على الضعفاء ، الاغنياء على المحرومين . بذا ينمو وعيه السياسي اكثر من أي وقت مضى في انتظار يوم قريب يعلن فيه سحق الاثيوبيين المهزومين أمام قوات الدوتشه المنتصرة واعلان العفو ، وعودته لمواصلة النضال من اجل ألا يكون الوطن : وطن للذين لايملكون شيئا ووطن لمن يستغلونهم لكي يعيشوا في رخاء .

ان فيلم روزي الجديد هذا نشيد رائع للحياة يبعث السكينة والراحة في نفس الوقت الذي يشكل فيه احتجاجا صارخا على التمييز الاجتماعي . عبر وجه جيان ماريا فولونتي الرائع وحركته الهادئة والمتزنة تطل علينا الام ومظالم قرون منسية من الشقاء تقطعها مشاهد ومواقف غنائية رفيعة وفلسفية عميقة . ومن بعد ليس بمستغرب ان يقول المخرج روزي أن هذا الفيلم بالنسبة اليه « رحلة في نفسه هو بالذات ، وفي نفوس جميع أولئك الذين يحملون في داخلهم شقاء كشقاء مقاطعة لوكانيا » .

□ □ □

فيلم « الاقلاع » السوفياتي للمخرج سافاكوليش ، اضافة الى أهمية موضوعه يخبىء مفاجأة ، ليس لنا كاجانب فحسب ، بل حتى للجمهور المثقف الروسي .. كان الممثل الذي يقوم بدور البطولة الاولى في الفيلم الشاعر الشهير السوفياتي افغيني أفتوشنكو... ويبدو أصلا أن هـذا هو الدور الرئيسي الاول الذي يضطلع ببطولته واستحق عنه الاعجاب المطلق .

تسيالكوفسكي رائد علم الفضاء السوفياتي مؤلف العديد من الدراسات وصاحب العديد من المشاريع لبلوغ الفضاء الخارجي ، لم يكن أكثر من مدرس في مدرسة ريفية . حياته كانت مليئة بالحرمان والعزلة ، لكن نار الموهبة كانت تتقد داخل روحه المعذبة . كان يوفر من مرتبه البسيط ليصنع أجهزة مبسطة تساعده على تحقيق أحلامه في اطلاق

الصواريخ . وفي مقابل ذلك بالطبع كان يحرم أفراد عائلته بمقدار ما ينفق على علمه .
يكتب تسيالكوفسكي :

« كنت أهتم بنحو خاص بالامور التي تساعد على تحرير الانسان من الالم ، ومنحه القدرة ، الغنى ، المرفة ، الصحة » . كان أمله أن يمنح أهل الارض الوسائل التقنية لسكنى الفضاء ، وأن يعلمهم كيفية استخدام القدرة الشمسية وقدرة المحيطات ، وارواء الصحارى . واذا كنا في عصرنا هذا ندهش لمشاريعه ونعتبرها فنتازية ، فلنا أن نتصور كم كانت تبدو غريبة وبعيدة ، عن الواقع وغير قابلة للتحقيق في أواخر القرن الفائت .

حياة هذا العالم الهادىء الصابر صورة معبرة لقدرة الانسان المدهشة على تحمل المتاعب والمصاعب في سبيل تحقيق الهدف الذي آمن به . في وقت مبكر يفقد حاسة السمع . أقرب المقربين اليه ينمون عليه بحوثه وفقره . الجمعية التقنية الامبراطورية الروسية ترفض منحه اي عون مادي لتصنيع النماذج التي يتخيلها . يعاود طلب العون ٣٥ مرة ، و٣٥ مرة ترفض الجمعية . عائلته كبيرة ، يموت ابنه الشاب بالسم فيدفنه ويعود الى بحوثه ، يحترق بيته فيجدده ويتابع ، تعتقل ابنته الشابة بتهمة العمل الثوري وتنفى الى سيبيريا محكومة بالاشغال الشاقة ، فيتابع هو عمله . ولداه الصغيران يموتان طفلين ، ويظل هو يحلم :

« ... السيطرة على الفضاء ، السيطرة على الاجواء التي لا ماء فيها ، السيطرة على الكون ، السيطرة على الخلود » .

وحين يتوصل الى تصنيع نماذجه الاولى ، ويقلع الصاروخ الصغير الذي صنعه ، تكون الحرب العالمية الاولى قد اندلعت .. فينكمش الباحث العالم على نفسه ، لينطفىء نهائيا عام ١٩٣٥ .

بهذا الفيلم قال المخرج قصيدة حب في الانسان وحقق نموذجا للاجيال الجديدة لا يضاهى. والامر المعجز الذي يجب ان يزيد من اعجابنا بالمخرج كوليش ان الفيلم لا يروي حادثة أية حادثة ، ورواية أية رواية ، بل يقع عليه ان يلتزم بنصوص محددة وبحوث قال فيها تاريخ العلم كلمته . كان عليه أن يعمل خياله ضمن اطار حدود مرسومة مسبقا ومسجلة ، ونصوص لا يسعه خرقها . وفي سبيل أن ياتي عمله فعالا ومؤثرا استخدم كل ما تتيحه له لغة سينمائية غنية ومتطورة من مفردات .

□ □ □

سمع العالم كثيرا عن فيلم « يوم الدينونة الآن » ـ الذي ترجم اسمه أيضا «آبوكاليبس» سفر أو رؤية ـ بعد ان انتزع الجائزة الكبرى لمهرجان كان ٧٩ . وزاد من أهميته بين مجموعة الافلام الامريكية التي عالجت موضوع الحرب الفيتنامية ، انه كان اخطرها واجراها على الاطلاق . نرى في الفيلم ضابطا كبيرا يصاب بانهيار عصبي بسبب أهوال الحرب ويغوص في الظلمات ، ونرى ضابطا كبيرا آخر هو مارلون براندو يفر من ساحات المعارك ، ويختبىء في غابات كمبوديا المجاورة ويقيم من نفسه ما يشبه الرب على قبيلة متخلفة . والفيلم الذي يبدآ بمعركة في الغابات الفيتنامية يقدم لنا صورة مفزعة للحرب الامريكية الماحقة الساحقة في فيتنام لم يبلغ ما فيها من هول اي فيلم سبق أن رآته عين انسان . الحوامات التي تنقل المعركة من مكان الى مكان .. الطائرات التي تلقي قنابل النابالم فتلتهب الغابة في ثوان ، القصف الجوي ، الارضي .. الموت الذي يزرع في كل مكان .. وفي الوقت نفسه الرد الفيتنامي الذي لا يقل ضراوة ولكن من خلف الاغصان ، وبالمفاجاة المرعبة ، حيث تاتي الضربة من حيث لا يحتسب المرء ولا تعرف القيادة . لحظات من الحرب تفوق كل كوابيس الارض يجعلنا الفيلم الامريكي نعيشها لحظة بلحظة بكل حواشيها ، ونعاني منها باعصابنا وآذاننا فيها تنبهر عيوننا امامها من دهشة وفزع . وفي سبيل ان يبلغ التأثير مداه ، ولتكون صورة الحرب ابلغ واكمل ، يستخدم المخرج « كوبولا » في الفيلم الصوت الستريوفوني الهائل في مرافقة الفيلم ليجعل المشاهد يعيش المعركة بكل معطياتها . فالاصوات والانفجارات تنطلق من يمين الشاشة ومن يسارها ، والقصف يأتي من فوق رؤوس المشاهدين والارض تنشق تحت اقدامهم . مجموعة مشاهد مذهلة فعلا حققها فيلم « يوم الدينونة الآن » .

لكن الذي يبهر المشاهد بالدرجة ذاتها ، واحيانا اكثر منها هي تلك الروح الانتقادية التي يضمنها فرانسيس فورد كوبولا فيلمه . ففيما الحرب تدور ، تنتصب موائد الشراب والطعام الباذخة على موائد الضباط .. وفيما الدمار يعم والموت ينتشر يقدم صورة ليست كالصور عن ضابط يقود معركة بعنجهية ولا مبالاة قلما راينا مثلها حتى في الافلام عن النازية ، ولم نسمع بها الا في اوصاف بعض المنصرين الصهاينة من ضباط اسرائيل. ويستكمل كوبولا فيلمه بعد المعارك الاولى بمهمة توكلها المخابرات الامريكية الى ضابط برتبة عقيد عليه أن يقود قاربا عسكريا ومجموعة جنود ويذهب في النهر باحثا عن الضابط الفار مارلون براندو بين الغابات التي يخترقها النهر . ان هذه المهمة تشكل الجانب الاساسي الذي تنهض عليه قصة الفيلم ، يفوز فيها الضابط ورجاله ، بعد مصاعب

ومعارك مع أشباح الغابات . فيقع على مارلون براندو ضمن معبد كمبودي عريق تحيط به وتحرسه قبيلة برمتها آمنت به .. متقمصا شخصية انسان ساحر او مسحور ، لم يعد يؤمن باهداف هذه الحرب القذرة الضروس ، وارتضى لنفسه سلامه الشخصي وعقد هدنته الخاصة . فما يكون من الضابط في غفلة من مارلون براندو وحرسه الا أن يقتله . وحين تعرف القبيلة مقتل الزعيم تخضع للقاتل القادر . فماذا يفعل ؟ هل يبقى ويحتل مكان القديم الذي مات ويحصل هو الآخر على سلامه ويعقد هدنته ؟ كلا .. يجمع من تبقى من رجاله ويتوجه الى قاربه .

في مؤتمر صحفي عقده فرانسيس فورد كوبولا قال انه أراد من الفيلم ان يجعل الفرد الامريكي يستخلص معنى التجربة الامريكية في فييتنام لا ان يصنع أي فيلم عن بطولات خارقة وأعمال خرقاء وحرب هوجاء . لقد اخذ قصته من افواه الجنود العائدين من الحرب الذين اكتووا بنارها وشهدوا هولها . وقرر بينه وبين نفسه بان فيلما كهذا سيكون مفيدا لبلده اكثر منه فضاحا .

بالمناسبة ، كلف الفيلم ٢٧ مليون دولار اضيفت اليها ٣ ملايين دولار للحملة الدعائية .

حدود الكتابة الروائية

قراءة في رواية « الافعى والبحر » لمحمد زفزاف

ابراهيم خليل

رغم أن الطبعة الاولى من رواية « الافعى والبحر » لمحمد زفزاف صدرت في مايو (أيار) ١٩٧٩ فانها كتبت في الشهور الاولى من سنة ١٩٧٤ . وظلت في أدراج الكاتب تنتظر فرصة أن ترى النور . وأغلب الظن أن تأخر صدور هذه الرواية يرجع الى أسباب تتعلق برفض الناشرين . ومن يقرأ هذه الرواية لا بد أن يعذر الناشرين اذا رفضوا طبعها . فهي رواية خارجة على القانون ، والعرف المتبع في الآداب العربية منذ أجيال .

انها تتحدى المسلمات الاخلاقية على مستوى اللغة ، اذ تقدم على استعمالات لغوية فاحشة ، مكشوفة ، صريحة ، الى الحد الذي يمنع الناشر من المغامرة بطبع كتاب كهذا ، قد يكون مصيره المصادرة من الاسواق ، ومنعه من التسرب الى بعض الاقطار العربية . فهي رواية تضع حدودا جديدة للمجال الذي يرود الروائي ، ويصول فيه ويجول .

وتحتل رواية « الافعى والبحر » مكانة جيدة بين أعمال الكاتب القصصية والروائية . وهو فنان في الاقصوصة والرواية . وقد استطاع أن يطبق باصابعه على ناصية هذين الفنين ، فراح يتصرف بهما كما يتصرف الخزاف الماهر بطينة الصلصال يشكل منها الآنية التي يريد ، والشكل الذي يبغي . فصدرت له في حوالي العشرة أعوام المنصرمة سبعة كتب : منها أربع روايات هي : « أرصفة وجدران » ثم « المرأة والوردة » ثم « قبور في الماء » وأخيرا « الافعى والبحر » . كما صدرت له ثلاث مجموعات قصصية هي : « حوار في ليل متأخر » ثم « بيوت واطئة » واخيرا « الاقوى » .

والقارىء المستعرض لجل نتاج الكاتب يكتشف أنه علاوة على اتقانه لتقنيات العمل الاقصوصي والروائي فانه كثير الاتجاهات . يسهم في القاء الاضواء على أكثر من جانب من جوانب الحياة الاجتماعية .. وحياة الافراد .. ولديه القدرة على معالجة الاشكاليات الاجتماعية الواقعية بقدر معالجته للمشكلات الفردية السيكولوجية التي تعرض لشخصياته على وجه الخصوص . وعلاوة على أنه يستطيع أن يطلق بصره في أنحاء مختلفة من المدينة المغربية أو القرية المغربية ..

او حتى الدواوير والدساكر والشواطىء والاماكن المعزولة ، فيختار منها الكثيرة ليصورها تصويرا عميقا ، دقيقا ، علاوة على ذلك كله فانه اكثر ما يستريح في تصويره للشرائح البورجوازية من المجتمع على اختلاف مستواها الطبقي .. تصويرا مشفوعا بروح السخرية والهجاء اللاذع .. انه يطرح فنا جديدا من الهجاء أداته القصة القصيرة ، أو الرواية .

على اننا اذا حاولنا ان ندرج الكاتب ضمن تيار من التيارات الادبية فانه يستعصي علينا ادراجه ، لانه كاتب يقع خارج حدود الاطارات المدرسية ، فهو يجمع بين اكثر من اتجاه . نراه وجوديا ورومانسيا وواقعيا في وقت واحد . والسبب في ذلك هو ان الكاتب يتوخى ، في قصصه ، طرح الاشكالات الاجتماعية من خلال مواجع الافراد الذين ينتمون غالبا للطبقة المتوسطة . وهذه طبقة تتارجح بين الطبقات . ومواجعها متعددة بتعدد أفرادها ذوي الميول النخبوية الذين ينقب عنهم القاص .. ويجعلهم عرضة لسخريته وهجائه ... مسلطا الاضواء على تطلعاتهم الطبقية ..

والقاص لا يغض البصر ، ولا البصيرة ، عن واقعه . بل يضع اصبعه في موضع الداء . وفي الوقت نفسه يحلق في سبحات الخيال ، وعالم الاوهام ، ممنيا أبطاله بحياة أخرى ، أو ثورة تقلب الاوضاع .. ان ثورة الكاتب تتحقق مرة في اللغة ومرة في السلوك الفردي لدى الابطال وادانة هذا السلوك ، ومرة أخرى في الدعوة – غير المباشرة – لاصلاح الاوضاع ، وتغييرها ، جذريا .

وهذه الصفة الخاصة في أدب محمد زفزاف تمكنه من الجمع بين النقيضين : الالفة ، والمفاجأة . فهو يعرض علينا شيئا مألوفا ، ولكنه يبدو مفاجئا يثير الشعور بالدهشة ، بل الاستغراب .

قد أزعم أن هذه الكلمات مدخل يناسب الحديث عن رواية محمد زفزاف الجديدة « الافعى والبحر » .

ولا يستطيع الدارس لهذه الرواية أن يعرض على القارىء ملخصا لها . فهي رواية موجزة ايجازا لا يحتمل الاختصار والتلخيص . بل ان تلخيص هذه الرواية لا يغني القارىء في شيء . لان كل كلمة فيها ، وكل سطر ، وكل فقرة ، لها من الاهمية مثل ما لغيرها من الكلمات والاسطر ، والفقرات . فبأي حق يجوز للدارس أن يسقط فقرة دون أخرى ؟
ان مسالة الشكل في هذه الرواية تعدت القالب الروائي المالوف . فهي قصة طويلة لا نستطيع ان نضع بينها وبين الاقصوصة حدا فاصلا . واضحا . اقصوصة من حيث انها تبين عن جو نفسي موحد يعيشه الاشخاص . عن حدث مركزي يجري ويقع في فترة قصيرة من عمر الزمان .. هو رحلة سليمان من المدينة الكبرى ـ الدار البيضاء ـ الى مدينة شاطئية هادئة صغيرة . يقيم في بيت خالته التي تدل ملامح حياتها على أنها تقيم علاقات مع رجال كثيرين . وبدلا من أن يجد سليمان في المدينة الشاطئية الصغيرة جوا هادئا يشجعه على التفكير والكتابة يجد جوا موبوءا لا يختلف عن أجواء المدينة الكبيرة في شيء .

ففي كل بيت ، وفي كل فيلا ، من المدينة الشاطئية الصغيرة ، تدور حياة حافلة بالشذوذ ، والاغراق في تعاطي المخدرات . بحيث أن في كل زنقة من المدينة الصغيرة مدينة كبرى بما فيها من انحراف ودعارة .

واما ثريا التي كان يحبها ، والتي كان عيبها الوحيد ـ في نظر خالته ـ انها تتحدث بالسياسة ، وتفكر ، وتقرأ ، فقد نسيها البطل في غمرة الدهاله بسوسو ، ذات القوام الرشيق ، والجسد المتفجر بالشهوة الدائمة والشبق الموسمي المعلن .. انه ينسى ثريا ، وكلما حاول أن يتذكرها كانت سوسو تردعه لينساها فترة أخرى .. حتى اذا ما انتهت القصة وجدنا ان ذكراها تبخرت من وعي البطل تماما .. ولم يعد يهتم ما اذا كانت ستاتي أم لا .

ان الحياة من وجهة نظر سليمان مرادفة للجنون .. للفوضى .. ولهذا فهو يجرب كل شيء بحثا عن نوع آخر من الجنون . وهذا بالطبع ما يقود سوسو في حياتها . فلا تحفل بالمدرسة ، ولا بشهادة المحاماة التي ستحصل عليها من لندن ، بل تريد ان تحيـــا

بتعاطي المخدرات والجنس . ولا باس ان تضاجع الاشخاص الذين ينامون مع أمها في الفراش نفسه من الفيلا نفسها وفي الوقت الذي يكون الاب الثري قابعا في غرفة مكتبه او نائما في غرفة نومه .

اما كريمو فهو من ابناء المدينة الشاطئية الصغيرة . لا فرق بينه وبين سليمان الا في أنه أقل اقبالا على تعاطي الجنس ، وأكثر حذرا . خوفا على نفسه من ان يصاب باحد الامراض الجنسية . ولكنه لا يمتنع عن تعاطي المخدرات أو شرب الخمور تحت اسوأ الظروف . ولا يتورع عن المجيء مع سليمان عند خالته ليضاجعها في البيت او ليذهب معه ومع سوسو ليضاجع امها في الحديقة ..

والواقع ان كل شيء في الرواية يتحدى اللياقة في الحديث .. فمن حيث العلاقات السائدة بين الناس ، يوضح الكاتب انها قائمة على الزيف والكذب . ولذلك فانه سيضع هذه العلاقات في الوضع الذي هي فيه فعلا . لذلك نجد سليمان مثلا ينظر الى خالته نظرة بنفسجية مملوءة بالاشتهاء . وهي الاخرى لا تخجل أن تحدثه عن النساء . وعن سي أحمد الذي يطارحها الغرام ، وغيره .. ويزيد على ذلك فيصطحب لها كريمو بعد أن يحدثها عنه ، ويخبرها انه أفضل لها من سي أحمد هذا . كما أن الصبي ، شقيق سوسو ، هو الذي يدل سليمان على أخته ، ويقربه بالنوم معها . ويصف الكاتب كذلك بيوتا خفية في أحد الاحياء بالمدينة الشاطئية الهادئة تدور فيها حلقات الجنس الجماعي بأسوأ ما يتصور من الشذوذ .. وبيوت أخرى تدور فيها حفلات الرقص وتعاطي الحشيش كانها حلقات ذكر .

والكاتب بهذه المشاهد يريد أن يعزز مقولته بانه لا شيء صحيح في الواقع . لان الاشياء التي تبدو لنا مستقيمة في الظاهر هي أشياء مزيفة ، وكاذبة ، مصطنعة ، وما علينا الا أن نجرب رؤية ما وراء الابواب القمينة ، والنوافذ الصغيرة في الحيطان العالية لنكتشف أنها تخفي النميمة والفقر والحشيش والدعارة .

واذا ألقينا النظر على أعماله القصصية القصيرة وجدنا فيها كثيرا من الاشارات الواضحة الى هذا . ومجموعة (بيوت واطئة) فيها قصص كثيرة تدور حول هذه الموضوعات . واذا كانت وجهة نظر الكاتب صحيحة في جانب كبير منها فان الخطأ الوحيد فيها هو انها ضيقة الافق ، لا ترى الا جانبا واحدا من الحياة ذات الجوانب المتعددة ، الكثيرة .

صحيح ان الفرد العربي مقهور ، ومستلب ، وان حياته أصبحت غريقة في اليأس والانطواء ، أو الاحباط . ولكن ــ في المقابل ــ هناك اناس يرفضون هذه الحالة .. ويتحدون . هناك أشخاص يقضون عمرهم في السجن . وآخرون يقدمون دماءهم وأرواحهم ضحايا المطالبة بالتغيير ، وتصحيح الاوضاع .

على أن الكاتب ، يكتفي هنا ، بشيئين : أولهما : انتقاد أوضاع الطبقة المتوسطة ، وميوعة أفرادها ، وانجرافهم في التيارات ، وسعيهم اللاهث للحاق بالطبقة العليا . كمثل سليمان الذي يريد أن يتعايش مع سوسو ، وأن يجعلها تتمسك به ، وتجري وراءه ، انتقاما منها ومن طبقتها . ويشتم اباها على مسمعها لانه ثري .. فلا يهمها ذلك . الخ ..

وثانيهما : أن القاص يريد أن يهجو الطبقة البورجوازية الكبيرة بالكشف عن أسرار حياتها الداخلية ، وفضحها ، واظهار أساليب ثرائها اللاأخلاقية . بل المفضوحة . كالبغاء والسرقة والنهب والسطو وغير ذلك . والقاء الضوء بالطبع على الفارق ما بين هذه الطبقة وسكان الاحياء القصديرية .. سكان البراريك الذين يعيشون في أوضاع لا تقبلها حتى الحيوانات : « انهم يتغوطون داخل البراريك .. مثل الحيوانات .. لا .. ان الحيوانات تغوط في الخلاء .. أما هم فيمنعون من التغوط خارج البراريك ... » .

والخطط الخمسية التي وضعتها الحكومة للتخلص من أحياء الصفيح مرت عليها سنون كثيرة ، وخطط أخرى ، خمسية وغير خمسية ، دونما فائدة .

ويحاول الكاتب ــ اذن ــ أن يربط موضوعة الجنس بموضوعة الجوع ، والفقر في المجتمع المغربي . ولكن هذا الربط لم يأت منسجما مع الغاية المستهدفة منه . اذ ان تسليط الاضواء على موضوعة الجنس في الرواية بشكل متسع طغى على الموضوعة الاخرى . وكادت أن تختفي في مقابل الاحتفاء بالحياة الماجنة ، الخليعة ، التي يعيشها سليمان ، وتعيشها سوسو ، وغيرهما من الاشخاص .

هذه هي ثورة الكاتب على مستوى المضمون . مضمون الاقصوصة ، أو القصة الطويلة اذا صح التعبير . لان مصطلح رواية ــ في الواقع ــ أكبر من أن ينطبق على هذا العمل المركز ، المكثف ، الذي تحتل فيه اللفظة ، والجملة ، والفقرة ، مكانة مهمة في نسقه المعماري المصمم ببراعة وحذق . أما ثورته الاخرى التي طغت على هذه الثورة ، فهي اللغة .

لقد طرح الكاتب تعاملا جديدا مع مفردات اللغة . تعاملا مدهشا غريبا ، وان كان مألوفا في حياتنا العادية اليومية . لقد اراد الكاتب ان يواجهنا مرة اخرى تلك المواجهة التي تكلمنا عنها في السابق . فاذا كانت ألفاظ اللغة في ظاهر حياتنا الرسمية تبدو سليمة من الفحش ، والبذاءة ، فنحن في حياتنا الخاصة ، وجلساتنا المغلقة ، نستعمل أفحش الالفاظ .

وفي الادب – قديما – كان الادباء يستخدمون الالفاظ الفاحشة . سواء في الشعر من هجاء وغزل ومجون أو حتى في كتب النثر ككتاب الحيوان للجاحظ . وكان هذا عيبا من العيوب التي سجلها المستشرقون على الادب العربي ، فزعموا انه ادب لا يعرف الخجل ولا الحياء . على أن الآداب الغربية شهدت مثل هذا الجنوح في استعمالات اللغة . وقضية « الليدي تشاترلي » للكاتب البريطاني لورنس قصة معروفة .

وكذلك مدام بوفاري لفلوبير . فهذان الكاتبان استعملا في قصتيهما كلمات دفعت السلطات في كل من لندن وباريس لمصادرة الروايتين . مع أن الكلمات المستعملة فيهما موجودة في معاجم اللغتين الفرنسية والانكليزية . وكانت هذه الملاحظة حجة في يد لورنس ومحاميه الذي كسب القضية ، واستعاد الرواية مع التعويضات الكاملة .

ان محمد زفزاف يستعمل ألفاظا فاحشة كثيرة . وهو لا يتورع عن ذكر الاعضاء التناسلية باسمائها أو بالاشارة الى موقعها في البدن . بل انه يطلق على ألسنة الشخوص شتائم وسبابا بذيئا كذلك الذي يستعمله السوقة من الناس(١) . ويجري على ألسنة الشخوص حوارا كمثل الحوار الذي يدور على ألسنة الغوغاء في الشوارع الخلفية ومقاهي الارصفة. انظر هذه الفقرة مثلا :

« سمع من خلفه صوت رجل يقول :

– الله على الحليوة !

أما ما لم يسمعه فكان كما يلي :

(١) الرواية ص ٥٥ و ٥٦ و ٥٧ و ١٠١ .

قال رجل ملفوف في جلابته لصديقه :
ــ كم تستطيع أن تفعل لها ؟
قال الآخر :
ــ ستة .
قال صديق لهما :
ــ وانا عشرة .
قال الملفوف بجلابته :
ــ لا تبالغا . لنتكلم بصراحة(٢) .

ومن جهة أخرى فان الكاتب يسمح لقلمه ان يغوص في اسرار النساء . وان يتسلل الى مجالسهن . فيجري على ألسنتهن حديثا طويلا في الفحش . وعندما يصف اللقاء بين سوسو وسليمان فانه يصوره من خلال الوصف الدقيق لمشهد الجماع بكل ما في هذا المشهد من تعابير فاضحة ، حسية ، لاهثة(٣) .

والكاتب يتعمد استعمال هذه الالفاظ بالذات ، وهذا الوصف بالذات ، لانه يريد أن يهزنا ، وأن يثيرنا لننتبه الى وجود هذه الظواهر في حياتنا وواقعنا رغم أننا نحاول عدم رؤيتها الى الحد الذي أصبحنا فيه وكأننا لا نراها بل ننكر وجودها بالجملة . ان الكاتب يطيح بالقانون الاخلاقي للغة ، لانه في رأيه لا وجود لهذا القانون في حياتنا اليومية الحقيقية . ولا يريد أن يصطنع في لغته اللياقة واللطف مع المفردات لانه ان فعل ذلك سيكون قد شاركنا اخفاء هذا الواقع الذي يريد افتضاحه ، والقاء الاضواء عليه . هذه الالفاظ تقول لنا : اذا كنتم تشمئزون منا أثناء قراءتكم لهذه القصة فلم لا تشمئزون منا أثناء تعاملكم معنا وراء الابواب المقفلة ، والستائر المسدلة ، وفي الجلسات المغلقة ، والشواع الخلفية ؟

وهي ــ أولا واخيرا ــ كلمات موجودة في معاجم اللغة العربية . ولها المعاني نفسها التي

---

(٢) الرواية ص ٩٧ .
(٣) ص ١١٩ و ١٢٠ .

اشار اليها الكاتب ، فلم يجوز ان تتداول في المعاجم ، وفي الحديث اليومي ، الشفوي ، ولا يجوز ان نستعملها في الكتابة الروائية ؟ .

هنا تظهر رغبة زفزاف في تجاوز الحدود المصطنعة للكتابة الروائية . فاذا كانت العادات والاعراف الاخلاقية قد وضعت حدودا أمام الاديب لا يجوز له ان يتجاوزها ، فان زفزاف أطاح بهذه الحدود الوهمية ، وتخطاها الى ما لا يجوز ، واستخدمه لتحقيق غرضه من القصة وهو الكشف عن الوجه الآخر لحياة البورجوازية في مجتمعنا الحديث .

من هنا أخلص الى الربط بين هذه النتائج ـ التي وضعتها أمام القارىء ـ والمقدمة التي مهدت بها لها . فالقاص يعرض علينا جانبا مالوفا من حياتنا ، طبيعيا ، ولكننا نحاول دائما اخفاءه ، وانكاره ، وتتجنب الخوض فيه . لذلك أدهشتنا منه هذه الصراحة ، وهذه السلاطة ، فاغاظنا منه ، ومن روايته ، ومن أنفسنا كذلك .

نقط منهجية الى بدر الدين عرودكي

د . حسام الخطيب

سأكون دبلوماسيا أكثر من اللزوم اذا انا اطعت نداء في نفسي يلح علي ان اخفي عجبي من الطريقة التي اشار بها الى دراستي عن « جيل القدر » الاخ بدر الدين عرودكي في مقاله المعنون : « الحركة القومية والابداع القصصي »(١) .

وبالطبع لو كانت المسالة مقارعة راي براي لما كانت الدهشة مسوغة ، فمجال اختلاف الآراء والتفسيرات في الادب واسع فضفاض يمكن لاي انسان ان (يأخذ راحته) فيه مثلما يشاء .

ولكن المسالة هنا تتعلق بالامانة المنهجية التي (ينتهك عرضها) يوميا فيما يؤلف بالعربية ، وبدر الدين عرودكي الذي تعلق عليه آمال عراض بوصفه باحثا جادا حباه الله من الصفات ما يؤهله لان يكون محط هذه الآمال. على اي حال الموضوع هو موضوع المقال المشار اليه وليس موضوع مؤلفه او من سبقه من المؤلفين . وهو مقال مثير من النواحي المنهجية التالية :

---

(١) المعرفة ، س ١٨ ، ع ٢١٦ ، شباط ١٩٨٠ .

أولا : اشار الاخ بدر الدين الى دراستي المقارنة حول (جيل القدر) ومسألة (فعلة القتل) في كتابي (سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية) ، وقد راى في ملاحظة هامشية(٢) ان انشغالي بالمؤثرات الاجنبية فوت علي فرصة الالتفات الى الدلالة التي تكتسبها الموضوعة المستوحاة من عمل آخر ... » . واشار ايضا اشارة سريعة الى عدم رغبته في دخول مساجلة في موضوع الاقتباس والاستيحاء .

وهنا أقر بسرعة انني قد أكون مخطئا أو مصيبا ولست ادفع حجة او ادحض رأيا هنا ، ولكنني أرى انه من باب الامانة المنهجية كان يحسن بالاخ بدر الا يرميني بعدم تفحص الدلالة . الخ .. بل بالخطأ في الحكم ، ذلك انني تفحصت الدلالة ووجدت أن (فعلة القتل) مصطنعة ومسقطة اسقاطا وبينت اسباب هذا الاعتقاد في عدة مواضع من دراستي لمشكلة القتل ووضعت المشكلة باختصار في اطارها من الرواية .

ثم انــه كــان يحسن بالاخ بدر الدين ان يشير الى دراستي الموسعة لرواية (جيل القدر) التي ناقشت فيها بالتفصيل محاولة مطاع صفدي اضفاء التجربة الوجودية على التجربة القومية ، وهذه الدراسة منشورة في مجلة (الموقف الادبي) ع٦ ، س٥ ، تشرين الاول ١٩٧٥ تحت عنوان « جيل القدر بين اغراء التطلع ومرارة الواقع » . وقد أعيد نشر هذه الدراسة في كتابي « الرواية السورية .. » الذي نشره معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة عام ١٩٧٥ . وحتى لو لم يكن في هذه الدراسة المفصلة اي غناء فالامانة تقتضي الاشارة اليها ، وما اظن انه قد فات الاخ بدر الاطلاع على المرجعين كليهما او احدهما . والا فعتبنا عليه أكبر وربما حق لنا ان نشكوه الى استاذه المشرف .
ثانيا : كذلك اشار الاخ بدر في مطلع مقاله اشارة سريعة الى راي بعض النقاد في محاولة الكتاب القوميين في الخمسينات اثراء الايديولوجية القومية بمفاهيم الوجودية السارترية ، وتبين من الملاحظة الهامشية (ص

(٢) العدد السابق ، ص ١٢٥ .

١٢٦ من عدد المعرفة المشار اليه سابقا) أن العبد الفقير الى الله تعالى هو (احدهم) ، كما بدا من الفقرة ان هذا الراي هو احد الآراء العابرة التي يمر بها المقال مر الكرام . ولكن تبين في نهاية المقال (ص ١٤٢) أن الكاتب توصل الى (استنتاج) مهم جديد ، واذا به ذلك الرأي العــابر الذي لم يكن عابرا عند صاحبه الاصلي وانما بنى على اساسه كل دراساته عن قصة الخمسينات السورية وتابعه متابعة منهكة ، كان يتمنى لو أتى اي انسان منصف واشار الى ما بذل فيها من جهد حتى ولو لم يتفق معها بالراي .

ثالثا : لفتت نظري المقدمة الطويلة نسبيا التي كتبها الاخ بدر لمقالته وهي توحي طبعا بان المقالة ستستند الى اسس « البنيوية التكوينية » ، ولكنني لم استطع ان اتبين ـ ربما من خلال منظوري التقليدي ـ الاثر «التكويني» للمقدمة في طبيعة المقالة .

وبعيدا عن الاخ بدر ـ الذي نتوسم منه عطاء كبيرا ـ فان هذه الناحية تذكر المرء بأغلب مبشري البنيوية في التأليف العربي الذين يتحدثون كثيرا عن اسسها ولكنهم بالنتيجة ينتهون الى دراسات (من النوع التقليدي المعروف) لا تختلف عنه في الاغلب الا بكونها مطعمة ببعض صدف البنيوية .

سلسلة احياء التراث

المختار من كتاب

أحسن التقاسيم

في معرفة الاقاليم

لمحمد بن احمد المقدسي

اختار النصوص وعلق عليها

غازي طليمات

■ ■ ■

علم السكان وقضايا التنمية

تاليف الدكتور صفوح الاخرس

دراسات اجتماعية

■ ■ ■

الجدران الاربعة

دراسات تطبيقية في المسرح

تاليف : نديم محمد

يصدر قريبا عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

نصوص مختـــارة

دراســات نقدية

تاليف : ف. غ. بينسكي — ترجمة : يوسف حلاق

■ ■ ■

سوسيولوجيا السياسة

علم اجتماع

تأليف : موريس دبفرجه — ترجمة : هشام دياب

■ ■ ■

لغـة الشــعر

دراسة في الشعر العربي الحديث

تاليف : أحمد يوسف داوود

حكايا بلاد فارس القديمة

جزءان ـ أدب اليافعين

ترجمة : أوديت سلوم

■ ■ ■

مختارات من الاقاصيص الشعبية التشيكية والسلوفاكية

ثلاثة أجزاء ـ أدب أطفال

ترجمة : نزار عبد الله

■ ■ ■

في الاغنية الشعبية

تأليف : ابراهيم الفاضل

القــزم

رواية لبارلا غاركفيست

ترجمة : فيكتور عزام مراجعة : فؤاد خوري

■ ■ ■

قول على قول

رواية لالدوس هكسلي

الجزء الثاني

ترجمة : ندرة اليازجي

■ ■ ■

أصيــلا

روايــة

تأليف جميل عطية ابراهيم